

bakmak

İLHAN BERK

(Dergilerdeki Yazıları)

Hazırlayan
Zafer Yalçınpınar

Mart 2011

bakmak

İLHAN BERK

(Dergilerdeki Yazıları)

Hazırlayan
Zafer Yalçınpınar

Mart 2011



İLHAN BERK

“bakmak”

(Dergilerdeki Yazıları)

Hazırlayan

Zafer Yalçınpınar

Anlamsızlığın Anlamı (Yeni Ufuklar, Nisan 1962, Sayı: 119)

Bir Ozan Davranışı (Yeni Ufuklar, Kasım 1964, Sayı: 150)

Türk Şiirine Bakmak (Yeni Ufuklar, Aralık 1964, Sayı: 151)

Üç Örnek Ozan (Yeni Ufuklar, Ocak 1965, Sayı: 152)

Eleştiride Ölçü (Yeni Ufuklar, Ocak 1965, Sayı: 153)

Türk Şiirinin Yapısına Bakmak (Yeni Ufuklar, Mart 1965, Sayı: 154)

Türk Şiirinin Yapısına Bakmak-II (Y. Ufuklar, Nisan 1965, Sayı: 155)

Türk Şiirinin Yapısına Bakmak-III (Y. Ufuklar, Mayıs 1965, Sayı: 156)

Kendi Kendinin Sürgünü (Milliyet Sanat, 12 Aralık 1977, Sayı: 255)

Manzara Eski (Milliyet Sanat, 9 Eylül 1977, Sayı: 242)

Yazmak-Yaşamak (Milliyet Sanat, 29 Ekim 1976, Sayı: 203)

Yazmak Öldürmektir (Milliyet Sanat, 28 Mayıs 1976, Sayı: 186)

Bir Yaratış Biçimi Olarak Dil (Milliyet Sanat, 11 Nisan 1975, Sayı: 127)

İlhan Berk'in "Milliyet Sanat" ve "Yeni Ufuklar" adlı dergilerde yayımlanan bu yazıları

Evvel Fanzin (<http://zaferyal.kuzeyyildizi.com/blog>) kapsamında yer alan birer buluntudur.

İşbu yazılar, Mart 2011 tarihinde Zafer Yalçınpınar (zaferyal@gmail.com) tarafından derlenmiştir.

Evvel fanzin kapsamındaki tüm İlhan Berk ilgilerine <http://zaferyal.kuzeyyildizi.com/blog/?tag=ilhan-berk> adresinden ulaşabilirsiniz.



Anlamsızlığın Anlamı

İlhan Berk

I

«IV. Henri'nin beyaz atının rengi neydi?»

Birçokları, günümüz şiirinin kapalı, anlamsız, bireyci, saçma olduğundan, bu yüzden de azınlığa seslenmesinden yakınıyor. Bu yakınma yalnız bizde değil, Batı'da da böyle. Şiirin şimdiye değin geçirdiği sertüveni öne sürerek te, çağımızın şiirinin böyle azınlıkla yetinmesinin kendi amacına aykırı olduğu bile ileri sürülüyor. Bugünkü şiirin azınlığa seslendiği bir gerçektir. Bu az çok bütün dünyada da böyledir. Öte yandan ozanın, aslında, azınlığı seçmesi ya da şiiri azınlık için yazması diye bir önyargısı da yok. Böyle bir yargıya çoğunluğun şiire ilgisiz kalması sonucunda varılıyor. Ozan da buna hiçbir şey demiyor. Bugün bana: **Kimin için yazıyorsunuz?** diye sorarsanız, Robert Graves gibi ben de: **Ozanlar için, derim.** Azınlığı yaratan, aslında, yine büyük çoğunluğun kendisidir. Çünkü şiirin gelişimi içinde, o kendi gerekli gelişimini yapmıyor, bu yüzden de yeni şiirin kendiliğinden dışına atılıyor. Çoğunluğun şiirin dışında kalması yalnız şiire özgü de değil: resime, musikiye, yeni romana, tiyatroya karşı durumu da aynı. Öte yandan, bu sanatların, özellikle de şiirin gelişimi tek başına bir olay değildir. Toplumun gelişimiyle bir dengesizlik yaratmıyor. Böyle olsaydı, belki ozanın tutumunun yanlış olduğu söylenebilirdi. Belki diyorum, çünkü kimi zaman ozanın davranışı başka türlü de olabilir: Arthur Rimbaud gibi bir öngören (Voyant) tavırı da takınabilir.

Bundan başka, anlamsızlık, saçmalık, bireycilik, kapalılık gibi sözcüklerin bu çağın sözcükleri olduğu artık her-

kesçe bilinen gerçeklerdir. Kalfa'nın, Faulkner'in, Beckett'in mutsuzluk çanları, bu çağın dışından gelen sesler değildir. Yine Ionesco'nun, Camus'nün, Artaud'nın anlamsızlık, saçmalık çığlıkları başka bir yerden gelmiyor. Rimbaud'nın, Lautreamont'nın geçen yüzyılın sonunda salak verdiği S.O.S'lerdir bunlar. Onların yapıtlarında görülen XIX. yüzyılın bu dayanılmazlığıdır. Rimbaud, Kafka başkaldırdıkları zaman, bu çağın anlamsızlığına, karanlığına başkaldırıyorlar elbette. Böylece, bu kavramlar yalnız şiirin özleri olmuyor, bu çağın da özleri, bu yüzden de sorunu oluyor. Her çağın kendisine özgü özleri kendi biçimlerini ister. Yani yeni özler, yeni biçimler ister. Eski duruk toplumların özleri büyük değişiklikler göstermez. Özlerin böylesine değişik olduğu yeni çağlar, yeni özerlerini, biçimlerini getirirken, eski çağlarla öyle büyük benzerlikleri olmadığı için, elbette yadırgatıcı, yeni olacaktır. Eski sanat yapıtlarının düzenine alışmış olan çoğunluk ta, bu yeni sanatı yadırgayacaktır. Görülüyor ki, bunda da çoğunluğu bir yana atış yaktır. Kaçan çoğunluk bundan. Şuraya geliyoruz: **çoğunluğu yeni şiirin dışında bırakan, çoğunluğun şiirle birlikte gelişmemesidir.** Bu yüzden de, ozanlarla çoğunluğun arasında bir boşluk her zaman olmuştur. Çoğunluğun şiir karşısındaki ilk tepkisi, şiiri hemen anlayıvermek istemesidir. Yani kolay, ilk anda anlaşılveren şiiri sevmektedir çoğunluk. Bunu da, gerçekten büyük dediğimiz ozanlarda bulamayız. Şiir güç bir iştir. Anlamak, sevmek için bir eğitimi gerektirir. Daha da önemlisi, kimi zaman toplum değişmesini gerektirir. Böyle bir şiirin kalabahğın olması, bundan sonraki iştir. Bunun için, yani anlaşılmaq, sevmek için ozan büyük çoğunluğa inemez. Ben duyduklarımı, duyurmak istediklerimi en iyi bir biçimde nasıl verebilirim, öyle vermek isterim. Bu, bugün için anlaşılmıyor, azınlığa sesleniyorsa, yarın da anlaşılmıyacaktı, çoğunluğun olmiyacaktı demek değildir. Aslında, büyük bir şiirin çoğunluk için doğduğuna inanırım ben. Şiiri büyük yapan da budur derim. Bundaki büyük gerçek, şiirin bütün insanlara seslenen bir sanat olduğudur. Şiirin doğuşu nedeninde böyle bir yön vardır. Böyle doğan şiirin, çoğunluğun olmaması, şiir-

rin kendi doğuşuyla ilgili değildir. Daha da önemlisi, çoğunluğa seslenmeyen şiir, çoğunluğa karşı değildir. Bunu şöyle de diyebiliriz: Bir şiir azınlığa selendiği zaman, o şiirin çoğunluk için olmadığını söyleyemeyiz. Yani çoğunluğun ona kapalı olması, o şiirin mutlaka azınlık için olduğunu göstermez.

II

Çoğunluğun, bugünkü şiiri kapalı, anlamsız, saçma buluşunu şiirin gelişiminin dışında kalmasıyla açıkladık. Bu şu demektir: Şiir değişmiştir. Şiirdeki büyük değişikliğin daha çok romantisme'le başladığı bilinen bir gerçektir. Çağımızın şiirinin değişikliği ise, XIX. yüzyılın sonunda romantisme'e karşı çıkmakla olmuştur. Bu değişimdeki en büyük çizgi Rimbaud'nın çizgisidir. Hemen hemen ilkin Rimbaud, bu dünyada yaşamadığımızı söylemiştir. Böylece de kurulu düzene başkaldırmıştır. Rimbaud'nın ayaklanmasında yaşamayı değiştirme başta gelir. Rimbaud bunu, şiiriyle de, yaşamasıyla da yapmıştır. Şiirde başkaldırma onunla başlamıştır demek yanlış olmaz. Rimbaud deyince, iki büyük yapıtını anlıyorum: *Une Saison en Enfer* (Cehennemde bir Mevsim) ve *Illuminations*. Bu iki yapıtta o güne değin süregelen şiir anlayışına tam bir ayaklanma buluyorum. Rimbaud, bana göre, şiire ilk çığlığı getiren ozandır. Rimbaud'yla betimledi, sözebeliydi, öyküydü, bugünün şiirinin düşmanı olduğu ilkelere, şiirden atılmıştır. Şiirle düzyazı arasındaki ayırım kendini göstermiştir. Rimbaud, böylece ayaklanmasıyla, ayaklanmanın şiirini de getirmiş oluyor. Yani şiiri değiştiriyor. Şiire başka bir gözle bakmak çıkıyor ortaya. Gerçeküstüçüler Rimbaud'nın, Lautreamont'ın bu çizgisini daha anlamlı bir yere, yaşamının bütün alanına koymak istediler. Savaşı daha baştan alarak, yıkıcılığı, cinneti öne sürdüler. Bunu yönetime bağladılar: Usa karşı gelmek. Böylece de usa karşı gelmenin yöntemi doğdu. Breton: «Şiir usun bir bozgunluğu olmalıdır.» diyecektir. Gerçeküstüçülüğü usa karşı bir utku diye tanımlıyacaklardır. Artık ancak şaşırtıcı olan, usa karşı olan güzeldir. Gerçeküstüçülerin ileri sürdüğü bu yöntem, günümüzde daha da başka biçimler

alacaktır. Artaud'da, Michaux'da, e.e. Cummings'de us dışı bir alan kurulacaktır. Yazmak, bir düşünme yönteminin dışına çıkacak, kendiliğinden bir varoluş sorunu olacaktır⁽¹⁾. Bunu usun kurallarına karşı durmak, beklenenin dışında bir anlamla karşılaşmak, ya da karşıtlık mantığı diye de tanımlıyabiliriz. Günümüzde Beckett, Ionesco bunu daha da ileri götürecek, bir çeşit anlamsızlığın anlamı'nı yapacaklardır.

Şiirin gelişim çizgisini böyle özetliyebiliriz. Buna şiirin dilinde yapılan asıl değişikliği de katmak gerek. Romantisme'le başlayan dile karşı geliş, bu yüzyılın başında bir ayaklanma biçiminde gelişmiştir. O zamana değin kullandığımız gelen ortak dil yıkılmış, bu ayaklanış yeni bir dil bilgisi koymuştur. (Mallarmé, Hopkins, Jaymes joyce, Rimbaud). Bu yeni dil bilgisi ise, bütün bütün bireysel olduğundan, bir kurala bağlanamamaktadır. Artık her ozanın bir dili vardır günümüzde. Elbette bu çağın dili de bir kurala bağlanacaktır, ama o güne değin bu dil şiirin gelişim çizgisindeki yerini, özellikle de yadırgatıcı yerini, sürdürmektedir.

III

«Sonunda usumun düzensizliğini kutsal buldum.»

(Arthur Rimbaud)

Şiirin bu değişmesinde ya da gelişiminde olan bu yenilik şöyle bir yere gelip dayanıyor: Anlam değişikliğine. Anlam değişikliğini, şiirin gelişmesinde en önemli bir ilke olarak düşünüyorum. Bu, günümüz şiirini zorlaştıran, çoğunluğun onu yadırgamasına, anlamasına engel olan biricik ilkedir. Çünkü şiirin bütün gelişimi, sonunda, anlam sorununa gelip durmuştur. Ayrıca, anlam, yalnız şiirin değil, günümüz sanatının da bir sorunudur artık. Şiirin gelişimi sonucu ortaya çıkan bu anlam değişikliğine ben: Anlamsızlığın anlamı diyorum. Öte yandan, anlamsızlığın anlamı dediğim bu şiir, aslında, yeni birşey de değildir. Bunu üç yönde tanımlıyabiliriz: Yöntemli de

(1) Henri Thomas: Pomontoire

liklik ya da Mantıksızlığın mantığı, Kapalı şiir, Hiçten doğan şiir.

A) Hamlet'te şöyle bir konuşma var:

- «— Ne okuyorsunuz efendimiz?
- Kelimeler, kelimeler, kelimeler.
- Konusu nedir?
- Kimin?
- Okuduğunuz kitabın.
- Kara çalmak, çamur atmak, bayım.
- Sayıklıyor, ama deliliği yöntemli bir delilik.»

Hamlet'deki bu karşılıklı konuşma ilkinde iyi bir örnektir sanırım. Burada anlamsızlık beklemediğimiz bir yere gelip dayanıyor: yöntemli bir delilik oluyor. Buna mantıksızlığın mantığı da diyebiliriz. Çünkü mantıksızlık, ya da anlamsızlık, bir yöntem içinde gelişiyor, böylece yeni bir mantık düzenine varıyor. Hamlet'in karşılıklarına Polonius şaşıyor. Bir türlü bir anlam veremiyor. Ama onları yine de anlamsız bulmuyor. Hamlet'in yaptığı ise, sorulara doğrudan doğruya karşılık vermemesi, daha çok dolaylı bir yol seçmesidir. Aslında, Polonius, sorularının karşılıksız kaldığına da inanmıyor, belki de ona tam karşılıklar bulmasından korkuyor. Şaşkınlığı da buradan geliyor. Kısaca, böyle bir konuşma daha etkili oluyor. Ionesco, «sözcüklerin zorlanması her zaman istenilen anlamı sağlamaz, tam tersi bir sonuca varılır», der. Bunun için de o, sözcüklerden çok, karşıt düşünceden yararlanır. Etkiyi, böyle bir çeşit mantıksızlığın mantığını yaparak sağlar. Bu yöntemi, saçmalığı, birçok ulusların halk türkülerinde bol bol bulabiliriz. Robert Benayoun⁽²⁾, buna örnek olarak gösterdiği ozanlar arasında şunları sayıyor: Philippe de Remi (1250-1296), Charles-Timolean (1560-1611), Ben Jonson (1572-1637), Samuel Jonson (1709-1784). Benayoun bunu, François Villon, Shakespeare, Victor Hugo'ya dek götürüyor. Bugün bize çok anlamlı gelen bu ozanların da şiirin böyle bir yönünden habersiz olmadıklarını söylemek zor değildir. Bu yöntemin ortak yönü:

(2) Anthologie du nonsens.

karşıtlık (Contradiction) eylemine dayanıyor. Bir çeşit yanlışlığın felsefesi de diyebiliriz buna. Villon'un: *Ballade du concours de Blois*'ı iyi bir örnek buna. Böyle örnekler bizim halk edebiyatımızda ise pek boldur. En ünlüsü de, herhalde Yunus Emre'nin: «Çıktım erik dalına, anda yedim tizimü» diye başlayan şiridir sanırım. Yine bilmecelerimiz, tekerlemelerimiz, özellikle de Kargöz metinleri gösterilebilir. Kargöz de konuşmalar hemen hemen anlamsızlık üzerine kurulmuştur. Karagözdeki kişiler birbirlerini âdeta anlamamak yolunu tutarlar. Konuşma daha çok bir anlamsızlık üzerinde gelişir. Ionesco'ya taş çıkartır. Bu, kimi de, sözcüklerin anlamını silmiye değin gider: ses uyumuna dayanır olur. Bu çeşit, yöntemli deliliği ya da saçmayı halk resimlerinde, Bektaşî resimlerinde de görebiliriz. Bu resimler soyut bir planda gelişir, anlam yerine bir simge düzeni göze çarpar.

Yöntemli deliliğin altın çağı diyebileceğimiz çağda da şu adları sayabiliriz: bunların başında: Edward Lear (1812-1888) geliyor. «Benim asıl amacım, arı ve salt anlamsızlığı aramak oldu» der, Lear. Bunu resimden şiire değin de uzatacağıdır. Edward Lear'den sonra bu alanda en büyük yazar, şüphe yok ki Lewis Carroll'dır. Bence, asıl Carroll'la anlamsızlığın anlamının altın çağı başlıyor. Onunla çocukluğumuza, halis sanatın biricik büyük kaynağına dönüyoruz çünkü.

B) Şiirin kapalılığından gelen anlamsızlığı, daha çok Mallarmé'de, Valéry'de, Gérard Manley Hopkins'de, T.S. Eliot'da, sonra da, günümüzün birçok ozanlarında buluyoruz. Mallarmé'nin şiirine, anahtarı kaybolmuş bir şiir gözüyle bakmak alışılmış bir şeydir. Gerçekten, Mallarmé'nin şiiri anahtarı gerektiren bir şiirdir, bunsuz, hemen hemen şiir anlaşılmaz. Bir şifre gibi kurulmuştur şiiri, özellikle de imgelerle gelişir. Bu imgelerin neyi amaçladığı bilinmedikçe, ya da bu yoldan bir çözüme gidilmedikçe altından kalkılmaz. Gerçi Mallarmé'de sözcükler anlamlıdır, ama bu anlam çoğu, bilinen, alışılmış anlam değildir, yeni bir anlama dönüktür. Sözcükleri zorlar Mallarmé. Bilinen anlamın dışındaki birinci, ikinci, üçüncü anlamla-

da Mallermé'de konuyu silmek, Michaux'da belirsiz konu çizmek, usun dışına çıkmak biçiminde kendini göstermiştir. Michaux'nun koyduğu evrenin adı biliniyor yalnız, kendisi anlatılamıyor, yorumlanamıyor. Bir umutsuzluk evreni ama, ne çeşit bir umutsuzluktur açıklanamıyor. Sınır taşlarından onun evreninde olduğumuzu anlıyoruz. Michaux bu evrende pusulasız, haritasız, koltukdeğneksiz dolaşılıyor⁽⁵⁾. Diyeceğim, bir umutsuzluğu, kestirebiliyoruz, o kadar. Üstelik, sözcükler somut niteliklerinden, anlamlarından sıyrılalım demez. Soyut bir söyleyişi de amaçlamazlar. Düz, arı, hattâ açık bir ortamda gelişir. Ama demek isteneni yine de yakalayamayız, ayaklanmaması sanki şiirinin, daha çok da şiirinin konusunun bir ilkesidir, gerçektir. Düşlere özgü bir evren çizer Michaux. Bir yokluğun çizilmesidir bu. Böylece, somutu, bir başka yoldan soyut bir alana getirip kor. Anlamsızlığın nasılsa anlamı bir ülkede gezer.

Michaux'nun sözcüklerin salt anlamıyla geliştirdiği, daha çok da değişikliğin konuda belirlediği bu yöntemin hemen tersi bir yolda, e. e. cummings ile René Char'ı görüyoruz. İkisinin de şiirini sözcüklerin anlamlarından çok çağrışımlar, simgeler kurar. Onların şiirinde sözcüklerin anlamlarının dışında bir güzellik buluruz. Bir anlam başboşluğunu amaçlar şiirleri. Bu da seçtikleri imgelerle imgelerin karşıtlığından, dengesizliğinden, şaşırtıcılığından, daha da önemlisi, raslansallığından gelir. Raslansallık, büyük bir egemenlik sağlar. Usula, mantığın eğilishlerini görürüz. Bilinen anlamların dışına çıkma, karşıt anlamlar sonucu yeni anlama varma yoluna saparlar. Bu, Char'da yeni bir gerçeğe yönelme olur. Bu yolu, daha çok da bu imge yolunu, imgelerin karşıtlığından, şaşırtıcılığından, raslansallığından yararlanmayı, Dylan Thomas için de söyleyebiliriz⁽⁶⁾.

Bir bakıma, gerçeküstücülerin daha çok imge düzenine yakın bir yöntemleri vardır her üçünün de: tek tek alırlar nesneleri, imgeleri karşıt ortamlara oturturlar, böylelikle beklenmedik bir anlam düzeni ortaya çıkar. e. e. cummings'

(5) René Bartelé : Henri Michaux.

(6) Jean Simon = Dylan Thomas.

in özdenliği daha çok dili kullanışından gelir. Sözlükler yaratır, sözcükleri istediği gibi böler, sözcüklerin harflerini birbirine karıştırır, isimden, bağittan (conjonction) fiil, fiilden isim, takidan zarf yapar⁽⁷⁾. Bunları öylesine bir düzende geliştirir ki şiiri bir bilmeceye döner.

Böylece hiçten doğan şiirin, anlaşılmazlığı, güçlüğü, önce konudan, yani konunun yokluğundan, sonra da dil'den gelmektedir. Dilden gelen yeni bir dilbilgisini gerektirmesi, çoğu da soyut bir alanda gelişmesiyle ilgilidir. Bu yüzden bu şiir de çoğunluk için anlamsız bir şiir olup çıkmaktadır.

Bana sorarsanız, ben kendimi bu kapalı şiirde (Çivi Yazısı), en çokta hiçten doğan şiir'de bulurum. Otağın konusu nedir? diye bana sorsanız, Hiç'tir, derim. İnsan hem Asur'da hem İstanbul'da olamaz. Yine hem ilk çağda hem de bugünde olunamaz. Hele bunlar aynı anda hiç olmaz. Ben bu olamazlığım işte. Bir konusu varsa bu şiirin, olamazlığın konusudur. Onun, bir onun büyütülmesidir. Anlaşılmıyorsa, bundan gelebilir. Bu yine, Mısırkalyonîğne'de daha da bellidir sanırım. Mısırkalyonîğne, konusuzluğun, hiç'in şiiridir. Dile, bir dile yaslanarak yazılmıştır, denebilir. Anlamlıysa, raslansal bir anlamlılıktır bu. Amacını, anlamı yoketmek biçiminde özetliyebilirim. Çağrışımı öne aldım. Özellikle de, karşıt çağrışımlar ilgilendirdi beni. Böylece bir anlamın, bir anlamı yoketmesi doğdu. Yine de, anlamsızdır diyemem. Ne demek bu? Bir şiirde anlama yaslanmamak, o şiiri anlamsız yapmaz çünkü. Birbirleriyle hiç bir anlam birliği olmıyan sözcüklerin, imgelerin, çoğu da simgelerin, yan yana gelmesi her zaman anlamsız bir alanı çizmez, göstermez. Anlam, bir bakıma, benim için güzelliğin yaratılmasından başka birşey değildir. Bir şiir, bir köğük güzelse, anlamlıdır.

Güzelliğin yaratılması ise, her zaman anlam birliğinde, düzeninde değildir. Benim için güzellik, çoğu, bir çeşit düzensizliğin düzenidir. Şiiri orda görüyorum ben. Çoğunluk, bu anlam düzensizliğinin güzelliğine ya da anlamsızlığın anlamına varmadıkça, benim yazdığım şiirler çoğunluğa ka-

(7) Dr. Jon Grossman: e. e. cummings.

palı kalacaktır, ama bu, hiçbir zaman çoğunluğa karşı olduğunu göstermeyecektir.

IV

«Yer ayaklarımızın altından kayıyor sanki.»

(Jaspers)

Yeniden şuraya geldik: Günümüzde zamanın sesiyle şiirin sesi birbirinden ayrılmaz olmuştur. Mantıksızlığın mantığı dediğimiz şiirle kapalı dediğimiz şiir, öncelikle de ilki, zamanında, yalnız bir yöntem olmaktan ileri gitmezken, bugünkü şiir özünü, biçimini, kısaca yöntemini çağıyla birlikte getirmektedir. Şiirdeki yalnızlık, bunalım, günümüzün yalnızlığı bunalımdır. Bugünün şiiri çoğunluğa saçma, anlamsız, karanlık geliyorsa, yaşadığımız hayattan başka bir yerden gelmiyor bu. Ayrıca bunun için de, belki de en çok bunun için, bugünün şiiri anlamsız, saçma değildir. Anlamsız, saçma olanı göstermek, anlamsızlık, saçmalık demek değildir çünkü. Bir gerçeği göstermektir. Bugünün şiiri bireyciyse, bu da bireyin yitikliğinin, ezikliğinin, yıkıklığının sonucudur. Jaspers: «İnsanın bugün içinde bulunduğu dünyada bir baskıyla başbaşa kaldığı açıktır.» dediği zaman, bu ses nereden geliyorsa, bugün şiirdeki bu bireycilik de oradan geliyor. Kişinin bu bunalım altında bulunmasayın gerçek ne vardır acaba bugün? Kierkegaard, Nietzsche toplumla ilişkilerini kesip yalnızlığa çekildiler. Bu, toplumdan kaçmak değil, bireyin varoluşunun, yaşadığının, daha çok da, nasıl bir yerde yaşadığının, tek anlamlı yönüdür belki de. Kierkegaard kendisine: «Bir evin çatı arasında oturan, üstelik evin çökmesi yakın olduğunu bilen bir insan» demiştir. Goethe'de, bu duyguyu dile getirmiş, o küçük Weimar'a çekilmiş yaşarken hayatını bu duyguya göre ayarlamıştı: «Bir fırtına bu yana doğru geliyor, gerçi ağır ağır yaklaşıyor, ama yolunu tutmuş bir kez. Nasıl olsa gelip çatacak. Yapılacak iki şey kalıyor: ya yeniye sarılıp çöküntüyü çabuklaştırmak, yahut taşı tarağı toplayıp, en değerlileri, en iyileri ardına takıp alinyazısını denizin öte yakasında denemek.»⁽⁸⁾ diyecektir. Bu çanlar umut, yaşamak sevinici, mut-

luluk çanları değil de, bunalım, mutsuzluk, sıkıntı, yalnızlık çanlarıysa, bunu salık verenlerin suçu değildir bu. Bunu yatsumaksa, gerçekten kaçmaktır. Böylece ozan, yaşamının anlamsızlığını, saçmalığını yansıttığı vakit, bu anlamsızlık, saçmalık bireycilik olmaz, herşeyden önce, varoluş nedenini, kişiliğini, ayaklanışını, kısaca yaşadığı anlamsızlığın anlamını, bu dünyayı ortaya koyuyor demektir. Ozanın bu yitikliği, yıkılmışlığı, özellikle yalnızlığı dolayısıyla da bireyciliği toplumdan başka bir yerden gelmiyor elbette, Ozan, yaşamının anlamsızlığını, böylece anlamlı bir yere oturtuyor: Anlamsızlığın anlamını yapmak için ayaklanıyor. Bunalımın, sıkıntının, dünyadaki yalnızlığımızın birdenbire bizim oluvermesi bunun içindir. Şimdi çoğunluğa, bunu, bir bunu anlamak düşünüyor işte. Kaçmak değil.

(8) Varoluş Felsefesi: Joachim Ritter.

BİR OZAN DAVRANISI

İlhan Berk

Yön'ün 2. sayısında çıkan, Çizgilerin kesiştiği yerde adlı bir yazısında Memet Fuat, Paris'te bir ozanımıza denilen, «Kötü değil şiirleriniz ama, bizde böyle yazan çok var.» sözünü alarak, ozanın bu söze dayanarak şiir anlayışını değiştirdiğini anlatıyor. Ozanın, bu değişikliğinin nedenleri arasında Batı dillerine çevrilmek isteği başta geliyor. Bunun için de ozan, bundan böyle, yerli havaya dayanarak şiirler yazacakmış, Batı'ya ilginç görünmenin yollarını arayacakmış. Sanat anlayışını da buna göre düzenliyecekmiş. Ozan, yukarıdaki tümceyi Memet Fuat'a yazmakla bunları diyormuş.

Yazının bu yönünü alarak düşünelim.

Söz konusu ozanın Batı dillerine çevrilmek istemesinde bir yanlışlık yoktur sanıyorum. Yoktur, çünkü bunu herkes ister. Asıl yanlışlık, Batı'yı düşünerek, yerli kaynaklara dönmekle, ozanın, ilginç olacağını sanmasından geliyor. Daha önemlisi de, Batı için ilginç olmak istemesi. Böyle bir davranı göstermesidir: Önemli, çünkü bu yoldan bir ilginçlik sağlanamaz. Öte yandan, yalnız yerli kaynaklara dayanmakla da bu çözülemez. Yerli kaynaklardan gelen ilginçliğin ne olduğunu romancılarımız, hikâyecilerimiz gösterdi: bir roman, bir hikâye gözüyle bakılmıyor yazdıklarına, yöresel bir ilginçlik buluyorlar, o kadar. Buna sanat dışı bir ilginçlik de diyebiliriz. Ozan, Memet Fuat'a bunu diyorsa, bunun iler tutar yanı yok. Bunun üzerine konuşulmaz bile, çünkü sanat dışı bir davranıdır bu.

Ya ozana denen, «bizde böyle yazan çok var» sözün-

den, ozan, «sizin şiiriniz Batı şiirinin etkisinde, bir özgünlüğü yok. Cumhuriyet şiiriniz Fransız etkisi; bugünkü şiiriniz de İngiliz, Amerikan şiirinin etkisinde» sözünü anlıyorsa? Bunun sonucunda da ozan, Cumhuriyet şiirine baktığı zaman,, sevdiği ozanlar diye gösterdiği, söz gelişi bir Ahmet Hamdi, Valéry; bir Ahmet Muhip, Baudelaire; bir Cahit Sıtkı Baudelaire-Verlaine kırmayı; sevgiyle baktığı Orhan Veli, ve başka bir takım ozanın şiirininse Batı şiirinin kopyasından başka bir şey olmadığını görüyorsa? Ondan sonra yazılan şiir de yine Batı şiirinin etkisinde bir şiir olduğunu anlamışsa? Hele kendi şiirinin de bunların dışında olmadığını sezmişse? Bura ya yabancı bir ülkede yaşarken gelmişse? Ne yapacaktır bu zaman ozan? Ozan'ın Memet Fuat'a demek istediği bu şüphesiz.

Şimdi de kendimizi bu ozanın yerine koyarak düşünelim:

Yaşadığı ülkenin şiiri Batı'yı örnek almakla başlamış, o da aynı yolu tutmuş, sonunda o ülkenin politikası, ekonomisi, toplumu gibi, onun şiiri de bağımsız, özgün bir şiir olmamış. Bu çıkmazın nedenlerini kendi şiir anlayışında aramak istemiş. Bu şimdiye değin yazdığı şiire karşı çıkmak oluyormuş, bunu düşünmemiş, küçük te olsa kendi ulusunun olan bir şiiri düşünmeye başlamış.

Ozan'ın ilk anda koymak istediği davranı elbette bu.

Böyle bir şiirin nasıl yaratılacağını ise Memet Fuat'a yazmamış. Yazsaydı belki onun üzerinde de düşünürdük. Belki daha kendisi de bilmiyor. Davranısından yalnız, bir Türk şiiri yartamak, diye birşey çıkıyor. Batı'nın yanında ancak böyle yer alabileceğini söylüyor. Ters, Tanzimatla başlayan, bugüne değin de süren şiirin kopyacılığını Memet Fuat'ın da savunmasını gerektirir.

Ozan, bu kopyacılığa son verilsin diyor, o kadar.

Memet Fuat'a sen kim oluyorsun? demiyor.

TÜRK ŞİİRİNE BAKMAK

I

İlhan Berk

Öyle sanıyorum ki bugünkü şiire bakarak Türk şiirinin Batı şiirinin dışında olmadığını söyleyebiliriz. Böyle demekle Türk şiirinin yalnız çağının dışında bir şiir olmadığını söylemek istiyoruz. Tanzimat'tan bu yana Batılaşma çabamız Türk şiirini böyle bir yere götürmüştür. Ama Türk şiirinin Batı şiirinin dışında olmayışı, onun Batı şiirinin yanında, onun gibi kendine özgü bir özelliği olduğunu söylemek demek de değildir bu. Yani Türk şiirini bir Fransız, bir Alman, bir İngiliz şiirinin yanına koyamayız. Bu soruya karşılık vermeden önce, Batı şiiri demekle ne anlıyoruz bunu düşünelim. Sözgelisi, Fransız şiiri dediğimiz zaman ne anlıyoruz? Önce, Chanson de Roland'dan, Villon'a, Ronsard'a; sonra da Hugo'ya, Mallarmé'ye, Rimbaud'ya değin uzayan çizgiyi; daha sonra da bugünkü Fransız şiiri çizgisini, yani Aragon'u, Eluard'ı, Ponge'u Michaux'yu, Char'ı. Buna Fransız şiirinin çizgisi, daha geniş anlamda da yapısı, diyoruz. Yapı dediğimiz «her ulusun kendine özgü yaratma biçimi» demektir. Bu, «geçmişin geçmişliğinden başka, şimdiliğinin de kavranması»dır. Bir başka deyişle, düşünce, duyuş, tarih duygusu bütünlüğü demektir. (T. S. Eliot, bizim şiir çizgisi, yapı dediğimiz bu bütünlüğe, gelenek diyor). Fransız, Alman, İngiliz şiirine; Fransız, Alman, İngiliz dedikten bu yapıdır. Bu, öte yandan, her ulusun uygarlık tarihi demektir. Bir şiirin yapısında, o ulusun uygarlık, düşünce, duyuş çizgisi az çok görülür.

Kısaca, bir şiirin yapısı, her şeyden önce, bize bunları duyurur.

Şimdi bizim şiirimize bakalım. XI. yüzyıla gelene de-

ğin şiirimiz özgün bir şiirdir. Kaşgarlı Mahmut'un sözlüğünde gördüğümüz örnekler bunu doğrulamaktadır. Kurulmakta olan bir ulusun yaşamını buluyoruz bunlarda. Gerek dil, gerekse düşünce, duygu bütünlüğü o zamanki toplumun yaşayışıyla bağdaşmaktadır. Bu elbette ilkel bir yazındır. Bu anlamda örnek olarak alınmayabilir. Ama özgünlüğü de gerçektir. Buna destanları da (Çeşteni, Alpamış, Manas) katarak, bu çizgiyi daha da uzatabiliriz. Böyle bir bütünlük gösterdiği için, bu örnekleri Türk şiirinin bir başlangıcı olarak alabiliriz.

Bundan sonra, bu şiirin yerini bir başka şiirin, İslâm uygarlığı şiirinin aldığını görüyoruz. Bunu kendisinden önceki şiirle bağdaştıramıyoruz. Gerçi XIII. yüzyılda Yunus Emre, XV. yüzyılda da Dede Korkut vardır. Bu iki ozan kendisinden önceki şiirle bir çok bakımlardan bağlanabilir, ama gerek Yunus Emre, gerek Dede Korkut olayı tektir, izlenmemiştir, Divan şiirinin büyük rüzgârıyla da kapanır.

Büyük bir şiir olan Divan şiiri, bilindiği gibi, eski şiirimizle hiçbir bağ kurmadan, doğrudan doğruya İran şiirinin ve uygarlığının etkisiyle girer. Beşbuçuk yüz yıl gibi bir çağı kapar. Divan şiiri, Osmanlı İmparatorluğu düşünülecek olursa, onunla çatışmaz. Çatışmaz, çünkü giderek bu şiir imparatorluk düşüncesiyle bağdaşarak, bir yapı, bir bütünlük kurar. Büyüklüğü ya da özgünlüğü buradan gelir. Bu şiir Tanzimat'a değin sürer; Tanzimat'la da yıkılır. Bu kez Batı etkisinde bir şiir başlar. Bu şiir de dil, vezin beraberliği bir yana, Divan şiiriyle bağdaşmaz. Tanzimat başka bir uygarlık yaratmak çabasıdadır çünkü. Böylece Tanzimat şiir çizgisini, kendisinden önceki şiir çizgisinden ayırırız. Tanzimat şiirini, Servet-i Fûnun şiiri izler. Bu şiiri Tanzimat şiirinin bir devamı gibi görmek yanlış olmaz. Abdülhak Hâmit'in şiiri bir başka çizgide de olsa, Tevfik Fikret'te sürüyor gibidir. Bu iki dönemin şiiri, kendisinden önceki şiir (Divan Şiiri) düşünülünce, bir yapı kuramamıştır. Batı şiirinde öykünmekle kalmıştır. Buna, yeni bir uygarlık yaratamadığı için, yeni bir şiir de yaratamamıştır da diyebiliriz. Servet-i Fûnun şiirinin çizgisini, az çok, Fecrati şiiriyle uzatabiliriz.

rinden alınabileceği ileri sürülmüştür ki bu da bizi şiirin ne olduğunu anlamamıza engel olmuştur. Ayrıca, Batı şiirinin yapı ilkelerinden hareket etmek bizi daha bir başka yere, Batı şiirine göre bir ölçü, bir değerlendirme yöntemine götürmüştür. Bunun sonucu olarak da bu şiire Batı şiirine bakar gibi bakmaya, Batı şiirine göre değerlendirmeye başladık. Şiirimizi kendi çizgisi içinde değerlendirmeyi unuttuğumuz için, onu kendi toprağından kopardık, bu da Türk şiirini kişisiz, hiçbir özgünlüğü olmayan bir şiir haline sokmuştur(4).

IV

Öte yandan, böyle bir yere gelip dayanan Türk şiiri ni ne öz kaynaklara donmek, ne kapımızı Batı'ya kapamak, ne de evrensel olmakla Batı şiirinin yanına koyabiliriz. Koyamayız çünkü, şiir tarihi, ulusal bir şiir yaratmanın salt öz kaynak sorunu olmadığı örnekleriyle doludur. Yabancı kaynakları işleyen bir çok sanatçılar gösterilebilir ki ulusal olmuşlardır, yine yerli kaynakları işledikleri halde bir türlü ulusal olamamış birçok sanatçılar gösterilebilir. Puşkin, bu konuda Vega, Calderon, Racine, Corneille, Shakespeare örneklerini veriyor. Buna biz de bir çoklarını ekleyebiliriz. Öte yandan Batı'yı bir yana da atamayız. Çünkü Batı, ozanı «onun içinde kendi ülkesi yazınının çağdaş bir varlığı olduğunu, çağdaş bir düzen kurduklarını duyarak yazmaya zorlar». Ozan, şiir çizgisini yalnız kendi geçmişinin şiir çizgisiyle bağlamakla kalmaz, öbür ulusların şiir çizgileriyle de bağlamak zorunluluğunu duyar. Ancak böyle bir ulusallık içinden gelen şiir, büyük bir şiir niteliğini kazanır. Evrensellığe gelince, kendi ulusunun şiirini (geçmişiyse bugünü), öbür ulusların şiir çizgileriyle birleştirmedikçe, evrensellik denen bir şeyden söz edilemez. Böyle kendi ulusal çizgisini çizmemiş bir ozanın evrensellığı havada kalır. Homeros'u, Dante'yi, Shakespeare'i başka türlü anlayamayız. Önce

(4) Ataç, Sabahattin Eyuboglu ve bugünkü eleştiri tutumu.

Yunanlı, İtalyan, İngilizdir onlar, sonra da evrenselidir. Ya da aynı zamanda ikisi birdendirler. Çağımızın ekin sorunlarının sınır tanımazlığı da değiştirmez bu gerçeği (5). Nedeni de şiirin uluslararası bir yapısı yoktur. Daha önce şiirin yapısı konusunda da dediğimiz gibi, yapı her ulusun kendine özgü bir yaratma biçimidir. Şiir bu niteliği edinmeden evrensel olamaz. Elbette her ulusa özgü olan bu yapı, öbür ulusların yapısının ortak yönlerini taşır, hattâ ancak böyle olduğu zaman büyüktür diyebiliriz, ama buraya kendi yaratma nedeninin dışından gidilerek varılamaz. Evrensellikte ortak olan, dünya görüşü sınırsızlığıdır, yapı sınırsızlığı değildir. Yapının bireyselliği, tek insanın oluşu ise, ulusallık çizgisinin dışında değildir. Bunun tersini Joyce, Kafka, Faulkner örnekleri bile düşündürmez. Joyce herşeyile İrlandalıdır, Kafka Çek, Faulkner de Amerikalıdır.

O halde, yerli kaynaklara donmek, Batı'ya kapımızı kapamak, evrensel olmak şiirimizi Batı şiirinin yanına koymaz. Bunun için de, Yunus Emre, Divan Ozanları, Yahya Kemal, Ahmet Haşim (Burada Nazım Hikmet'i de katalım) örneklerini alarak, şiirimizi dünya şiirinin yanına ancak kendi çizgisi içinden giderek koyabiliriz. Bu ozanların koyduğu bu örneğe, çizgiye de artık kolayca gelenek diyebiliriz. Diyebiliriz, çünkü geleneğin ne olduğunu gördük. Herşeyden önce de Türk düşüncesi, duyusu, daha çok ta «tarih duygusu» demek olduğunu öğrendik. Daha önemlisi de, gelenek demenin eski kalıplara, eski ozanlara, eski anlayışlara dönüp onlar gibi yazmak demek olmadığını anladık. Böyle diyoruz, çünkü gelenek bizde böyle anlaşılıyor.

Soruyu böyle koyduktan sonra, Batı şiiri gibi sürekli bir şiir geleneği çizmeyen şiirimizi, bir an gelenekten yoksun, ya da bunu «bizimle gelmemiş bunun içinde ölü bir gelenek» olarak alsak, bu gerçekten de böyle olsa, bu bizi yine de bir gelenek sorunundan, yani bu kez de yeni bir gelenek yaratmak zorundan alıkoyamaz. Çünkü bunsuz olamayız. Bu yazının asıl amacı da zaten böyle bir

(5) Memet Fuat, Dergilerde. (Yeni Dergi, sayı 1).

yere gelmekti. Bunu böyle dedikten sonra bugüne değin sũren Cumhuriyet ŗiirini, özgũn bir ŗiir olarak dũŗũnmedigimize gore, bu ağı bir arayıŗ ağı, ŗiirin ne olduğunu aramak ağı olarak kabul etmek zorundayız. Bu da doğaldır. Boyle diyoruz, ũnkũ bu bizim gibi ŗlkelerin karŗılaŗtıđı bir sorundur. Önemli olan, böyle bir yerde olduğumuzu bilmek, buradan da bir Tũrk ŗiiri yaratmak sorununa geçmektir, diyorum. Buraya da ancak kendi ŗiir gelenegimizin içinden giderek varabiliriz.

Üç Örnek Ozan

İlhan Berk

«Türkiye, Batı uygarlığının çeşitli baskısı altında geleneksel kurumlarından bir çoğunu yıkarken, bunların yerine yenilerini ve başkalarını almak zorundaydı; Tanzimat hareketi kendi varlık ve uygarlığını yadsıyan bir devletin yaşayabilmek için, Fransız devriminin getirdiği demokratik kavram ve ilkeleri benimsemeye çalıştı ve İmparatorluğa bağlı olan diğer İslam ve Hristiyan budunlara ulusal bir bilinç verirken, kendi ulusumuzdan bu hak ve bilgiyi kaldırdı. Bu politika, zorunlu olarak Edebiyatta da, ulusal dehâımızdan değil, belki Fransız dehâsından esinlenme alışkanlığı yarattı»

Tanzimattan bu yana, bu siyasaya üç ozanın karşı koyduğunu görüyoruz: Yahya Kemal, Ahmet Haşım, Nâzım Hikmet.

I

Yahya Kemal'e baktığımız zaman, ilk karşılaştığımız gerçek, onun eski ozanlardan gelen sesi sürdürdüğüdür. Eski ozanların sesi dediğim zaman, 13. yüzyıldan, Cumhuriyet'in eşiğine değin gelen sesi amaçlıyorum. Aslında, eski ozanların sesi Tanzimata değin gelip dayanır. Cumhuriyet'in eşiğine gelip duran sesse, Yahya Kemal'in

uzattığı, getirdiği sestir. Böyle diyorum, çünkü ne Tanzimat Ozanlarında, ne de Edebiyat-ı Cedidede kendilerinden önceki ozanların sesi uzamaz. Tanzimat'ın getirdiği ses yabancı bir sestir. Kullanılan vezin, dil aynı olduğu halde, bu böyledir. Nedeni de Tanzimat ozanları olsun, Servet-i Fünûn ozanları olsun, bizim eski şiirimize bakmamışlardır; yüzlerini «Firenk» şiirine çevirmişlerdir, ona bakmışlardır. Ne Bâki, ne Nâîli, ne de Şeyh Galip, Tevfik Fikre'de, Abdülhak Hâmit de, Cenap Şahabettin'de büyüzmez. Nâîli'nin:

Kadem kadem gece teşrifî Nâîli o mehin
Cihan cihan elem-i intizâra değmez mi

diyen sesi, Abdülhak Hâmit'de, Fikret'de, Recaizade Ekrem'de yoktur:

Ne hoş eyler muhabbeti ta'rif,
Şu garib bülbül âşiyânda.

(Abdülhak Hamit)

Bâki'nin: Gel bâğa temâşa edegör âb-ı revânı
Seyr eyle nedir sür'at-i ömr-i güzêrânı

beyitindeki bu sesi Recaizade Ekrem sürdürmez:

Elverdi yaptığın çekil ey mustebit lâin!
Lânet sana, nedimine ensarına karin.

Şeyh Galip'de, Cenap Şahabettin'de uzamaz:

Efendimsin cihanda i-tibârım varsa sendedir
Miyân-ı âşukande iştiharım varsa sendedir.
Bu temâşâya karşı göz yorulur:
Hisseder, seyredenlerin nazarı
En kavi daldâ bir elem tavrı!

(Cenap Şahabettin)

Tanzimat, Servet-i Fünûn ozanları kendilerinden önceki sesi sürdürmedikleri için onların şiiri, eski ozanlarımızın sesi yanında yabancıdır. Ahmet Haşım'ı bir ya-

na bırakırsak, Yahya Kemal tek başına eski ozanların sesini Cumhuriyet şiirinin yanına getirip bırakmıştır. Bence, Yahya Kemal'in bütün büyüklüğü buradadır.

Nefî'nin:

Yine sen istediğin yerde gezersin güzelim

Nedim'in:

Aman aman sitem-i rûzigârı bende sor

Cevdet Efendi'nin:

Bugün şâdım ki yâr ağlar benimçün

köğükleri Yahya Kemal'in:

Fânî ömür biter, bir uzun sonbâr olur

yahut:

Bir böyle zevke tek bir ömür yetmiyor, yazık

Ya da.

Dumdumsa da zevk almadım İslâv kederinden köğüklerindeki sese kolayca bağlanır. Öte yandan, Yahya Kemal'i ulusal yapan da bu sestir denebilir.

II

Ahmet Haşım'e gelince, Ahmet Haşım'ın bütün önemli, Yahya Kemal'in Cumhuriyetin eşğine değin getirip bıraktığı eski şiirimizi uzatması, bugüne getirip bırakmasıdır. Ahmet Haşım bu yönüyle tektir. Abdülhak Hâmit, gerek şûre kazandırdığı kavramlar, yeni düşünceler, biçimler, gerekse dünya görüşüyle çağımıza bağlanır gibi görünürse de, Türk şiirinin çizgisi içinde kopuk bir çizgi çizdiği için Tanzimat'ın Batılaşma çabası içinde kalır, sesi bugüne uzamaz. Ne eski şiirimizle ne de bugünkü şiirimizle bağlayabiliriz onu:

Bir zamanlar karar-gâhim idi
Bedeviler gibi beyâbanlar;

Buna mûcib de iştibâhım idi;
Nasıl imâr-ı vakt eder anlar.
Belde halkında görmedim, hayfâ,
Gördüğüm ünsü ehl-i vahşette!

Yine, özellikle, dünya görüşüyle çağımıza, bugüne bağlanır gibi görünen Tevfik Fikret'in şiiri de günümüz şiiriyle bir bağ kurmaz, günümüze seslenmez:

Bir devr-i şâmet: yine çiğnendi yemînler;
Çiğnendi, yazık, milletin ummî-i bülendi!

Mehmet Âkif için de aynı şeyi kolaylıkla söyleyebiliriz:

Yarab, bu uğursuz gecenin yok mu sabahı?
Mahşerde mi biçarelerin yoksa felâhı?
Nûr istiyoruz... sen bize yangın veriyorsun!
«Yandık» diyoruz! Boğmaya kan gönderiyorsun!

Mehmet Âkif konuşma diliyle, günümüz şiir diliyle yazdığı halde, bugüne seslenmez. Seslenmez, çünkü ne kendisinden önceki ozanların sesini uzatır, ne de günümüz şiirine seslenir. Ahmet Haşım'den önceki ozanların seslerini bize değin getirememişlerdir sözünü, bugün şiirlerinin bizi etkilememesi, bunun için de onlara bakmak gereğini duymadığımızı söyleyerek de anlatabiliriz. Böyle söylediğimiz zaman Ahmet Haşım'ın yeri daha da belirlir. pek az ozan Ahmet Haşım'leyn bugünkü şiiri etkilemiştir diyebiliriz. Bu da onun günümüzde ne denli yâşadığını gösterir Ahmet Haşım'ı, Yahya Kemal'e karşı laştırdığımız zaman, Yahya Kemal onun yanında daha durul statique) dır Şairi bizi pek etkilemez Kapanmış bir şiir olarak bakarız ona. Büyük, ama kapanmış bir şiir! Oysa Ahmet Haşım, dilinin nice eskülüğüne karşın yenidir:

Âteş gibi bir nehr akıyordu
Rûhumla o rûhun arasından
Bahsetti derinden ona hâlim
Aşkın bu unulmaz yarasından.

Vurdukça bu nehrin ona aksı,
Kaçtım o bakaştan, o dudaktan;
Baktım ona sessizce uzaktan,
Vurdukça bu aşkın ona aksı.

Ahmet Haşım eski şurumuzu nasıl uzatmıştır ve bugünkü şiirimize onu nasıl bağlamıştır?

Ahmet Haşım'ın eski şiire bağlanması, onun öz şiir anlayışıyla ilgilidir. Oz şiir anlayışını Ahmet Haşım, Divan şiirinden alır. Yahya Kemal'de katarak diyebiliriz ki, Ahmet Haşım'ın Divan şiirinin oz şiir ilkesini anlamış ve bunu çağına maletmiş başka bir ozan gösterilemez. Divan şiirinin söyleysel, betimsel şiire karşı çıkışı, Ahmet Haşım'ın Tanzimat şiirine karşı çıkışıyla karşılaştırılabilir. Bugüne bağlanması da, yine bu yönden, öz şiir anlayışı yönünden açıklanabilir. Ahmet Haşım, eski şiirimize, bir başka yönüyle daha bağlıdır. Bu, Divan şiirinin simgesel evrenidir. Haşım, Batı simgesel şiiriyle karşılaştığı zaman onunla kolaylıkla uzlaşmışsa, bu her şeyden önce, bu yönden olmuştur: Şiir anlayışı, Batı şiiri anlayışından önce, Divan şiirinin anlayışından, Divan şiirinin yapısından gelen ozle bağdaşır. Ahmet Haşım'ı büyük bir ozan yapan da bu koyduğu davranı, anlayıştır. (I)

III

Nâzım Hikmet'in durumu Yahya Kemal, Ahmet Haşım'la karşılaştırdığımız zaman, bambaşkadır. Böyle di-

(I) Nurullah Ataç, Ahmet Haşım üzerine yazdığı yazılardan birinde, Haşım'ın eski ozanların sesini sürdürmediğini, onları okumadığını, Frenkleri, bir onları okuduğunu söyler. Buradan da onun sesinin «yabancı» bir ses olduğunu söyler ki, o da birçokları gibi onun Divan şiirinden yararlanışını, Batı şiiriyle karıştırır. Nitekim, kendisi de. başlangıçta böylesine titizlikle durduğu «yabancı ses» ilkesini sonradan unutacak Türk şiirindeki Fransız sesini yadırgamaz olacaktır

yorum, çünkü Nâzım Hikmet'in şur çizgisi eski şurumize çok «ayrı» bir biçimde bağlanır. İlk bakışta bu bağlanmaz gibi de görünebilir, ya da bu serbest müstezatdan gelen, aruzun sesine bağlanabilir ki, bu da şiirin uyum ilkesiyle ilgilidir. Türk şiirinin sesiyle büyük ölçüde bir uzlaşma olarak alınmamalıdır. Onun şiirinin eski şurumuzun sesine bağlanması Dolaylı bir bağlanmadır ve halk şiiriyle, özellikle de, halk şiirinin diliyle daha da bağlılık gösterir. Bununla birlikte, bazı Divan ozanlarının sesini yine de bulabiliriz. Daha çok da XIII-XV. yüzyıl ozanlarının sesini. Sözel, Nesimi bunlardan biri olabilir. Ama Nâzım Hikmet için yeni bir çizgi kor demek daha da doğrudur. Çünkü o birçok bakımlardan Divan şiirine de, Tanzimat şiirine de karşı çıkar. Şurı bu hesaplaşmanın sonucudur bile denebilir. Nâzım Hikmet'in, Yahya Kemal, Ahmet Haşım'la birleştiği yer, onlar gibi Batı şiirine karşı koyması, sonra da onlar gibi ulusal olmasıdır. Böyle bir yere varması ise, hem şaşırtıcı hem de o denli doğaldır. Şaşırtıcıdır, çünkü tektir; doğaldır, çünkü koyduğu davranı bunu başka türlü sonuçlandıramazdı. Ona bu biçimde bakıldığı zaman, yeni bir gelenek koyduğuna varırız. Bunu nasıl koyduğu ise hem başka bir yazı konusudur, hem de bunun tartışma alanı henüz kurulmuş değildir. Yalnız bu gelenegın, Batıya karşı Batılı olmak gelenegi olduğunu söylemekle yetinelim

Eleştiride Ölçü

İlhan Berk

Yahya Kemal'in deyimiyle «Frengin gözleriyle şiirimizin künhüne bakmağa» tanzimat'la başladık. O günden bugüne de bu bakışımız değişmedi, her gün biraz daha gelişti. Bunun sonunda da Batı şiirine kendi şiirimiz gibi bakmağa başladık. T.S.Eliot, her ulusun yalnız yaratma biçimi değil, kendine özgü bir eleştiri biçimi de vardır, der. Böyle, her ulusa özgü eleştiri biçimi de elbette o ulusa özgü bakışla kurulur. Bu da o ulusun şiirine bakarak, onu yorumluyarak, ilkelerine, yapısına eğilerek olur. Giderek bu bir öğreti, yöntem niteliğini edinir. Sonunda her ulusa özgü dediğimiz ölçü çıkar ortaya. Böyle bir nitelik edinen eleştiri, sanat yapıtlarına bakmakla bir ölçüt edinir. Bu yoldan da, kendisinin olanla, olmanı kolaylıkla ayırır.

Eleştiri bu niteliği nasıl edinir? Bunu elbette kendi ulusunun yazının, sanatının bugünüyle dününü araştırmakla, onu yorumlamakla, çözümlemekle yapar. Çağlar boyunca, örneğin şiirin, geçirdiği evreleri, değişiklikleri saptayarak, bunları bir takım ilkelere bağhyarak kurar. Daima da çağdaş şiiri geleneksel şiirle karşılaştırır. Böylelikle, sağlam bir ölçü çıkar. Çağdaş şiiri geleneksel şiirle karıştırmamak, ise, bizi bilmediğimiz yerlere, yabancı yerlere götürüp bırakır. Kendi ulusunun eleştiri ölçüsü, beğensinin dışına çıkmış şiirin yeriye, kendisinin olmamaktır.

Tanzimat'a gelene değin, bugünkü anlamada bir eleştiri anlayışımız, daha doğrusu bir eleştiri türümüz, bilindiği gibi yoktu. Ama bu, bizde eleştiri yoktu anlamına gelemez. Divan ozanları, eleştirilmezdi denemez. Divan ozanlarının çağdaşlarını eleştirdikleri olmuştur. Eleştirinin asıl alanı ise «Tezkire» lerdeydi. Gerek Divan ozan-

larının birbirlerini eleştirmeleri, gerekse «Tezkire» lerin varlığının koyduğu gerçek, bize o çağın eleştiri anlayışının kendine özgü bir anlayış olduğunu göstermektedir. Divan ozanlarıyla, eleştiricilerin birbirlerini tamamladığını görüyoruz. Yani çağlar boyunca çatışmalar bir önceki şiirle sonraki şiirin karşılaştırılmasıyla bir kopukluk koymadan olur. O zaman da eski ozanlarımız İran ozanlarına bakıyorlardı, ama bu bakışı kendi geleneksel çizgileriyle birleştiriyorlardı. Eleştiri bu geleneksel çizginin yanındaydı, ondan yanaydı. Divan şiirinin tutarlığı, çatışmazlığı böyle bir gelenek çizgisinin dışına çıkmamasıyla olmuştur. Tanzimat'a değin bir önceki şiirle bir sonraki şiirin hep karşılaştırıldığını görürüz.

Tanzimat'tan bu yanaki şiirimizin tutarsızlığı, çatışması, kopukluğu, en önemlisi de bizim olmayışı, kendi şiirimizden gelen bir eleştiri anlayışımızın olmamasıyla ilgilidir. Tanzimat'tan bu yana, üç ozan biryana (Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Nâzım Hikmet), Batı şiirine yönelmeyi, kendi geleneksel şiirimizden gelen, bizim olan beğenimize, değer ölçümüze sırt çevirmek biçiminde anladık. Başka ulusların çağlar boyunca edindikleri değer ölçülerini, o yaşamalara katılmadan, kendi ölçülerimiz gibi kabullenmek istedik. Böylece de öykünme alanına, kendi alanımız, kendi yaratmamız gibi baktık. Önce sanatçıların benimsediği bu yabancı yeri, giderek eleştirmenler de benimsediler. Onların değer ölçüsü de sonunda koptu, yabancı bir değer ölçüsü oldu. Bu konu da örnekler sayılamakla bitmez. En iyi örnekleri de, Tanzimat, Servet-i Funun eleştirisinde görürüz. Her iki çağın eleştirisi, şiiriyle birlikte yürür. Yani yalnız eleştiri değil, şiir de kendisinden önceki şiirle bağ kurmadığı için, yabancı bir şiir olurken, eleştiri de aynı alanı seçmekte geçikmez. Artık, Fikret'in, Cenap Şâhabettin'in, onlardan öncekilerin, Abdülhak Hamit'in, daha o çağın nice ozanlarının şiirleri Fransız ozanlarının şiir anlayışlarıyla karşılaştırılarak, onlara göre ölçüler konulmağa başlanır. Gerek Tanzimat, gerekse Servet-i Funun ozanlarının okudukları, çoğunluk, Fransız ozanları oldu. Eski ozanlarımız, o günden bu yana kaldırılıp atıldı. Eleştiri de aynı yolu izleyerek bu-

günkü dile uymayışının, eski şiirimizi bir yana atmamızı gerektirmediğini anlatmıştık. Buna, eski şiir dilimizin içinde bugün söylenmiş gibi birçok beyitler, köğütler de bulabileceğimizi ekleyelim. Bu yalnız dil yönüyle değil, gerek kavram, gerekse dünya görüşü bakımından böyledir. Kısacası, çağın dışında değildir. Yine aynı yazıda, eski şiirimizin yapısını, Batı şiirinin yapısıyla karşılaştırdığımız zaman, eski şiirimizin bu yönden de Batı şiirinin yapısının dışında olmadığını söyledik. O halde eski şiirimizin bir gelenek koymadığını söylemek yanlıştır. Eski şiirimiz, bugünkü şiir üzerine yazı yazan, yargılarda bulunan eleştirmenlerce incelendiği vakit, bir ölçüt, bir değerlendirme yöntemi bulunacaktır. Böyle bir değerlemebizi Manakyan, tatlısu frengi dilden kurtarıp, dilimizi bulmaya götürecektir. elbet. Bunun için de, şiirimize bütün Batı ozanlarını unutarak bakmak gerekecektir. Yani Tanzimat'tan bu yana yapamadığımız şeyi yapmak.

İne, Yahya Kemal'in Fikret'in şiiri için dediği levanten, Manakyan türkçesi, özellikle, yapısı (Bugün ağız evlatları, ya da: lakin artık..), bütün Tanzimat, Servet-i Fünun şiiri, bugünkü şiir için rahatça söylenebilir. Örnek vermek gereksiz sanıyorum. Kısaca, eleştiri, kendi dilimizi arama alanına girmedikçe bir değerlendirme yöntemine gidemez. Dilimizi bulmaksa, Yunus'dan bu yana bakmaya götürür bizi.

Türk Şiirinin Yapısına Bakmak

İlhan Berk

I

Tanzimat'tan bu yana, şiirimizin özgün bir yapı koymayışının, kendi uygarlığının, kendi koşullarının bir sonucu olan Batı şiirinin yapısına özenmemiz sonucu olduğu artık anlaşıldı. Bu da bizi önce şiirin yapısı, sonra da kendi şiirimizin yapısı demekle ne anladığımızı, daha sonra da, bizim eski şiirimizin yapısının ne olduğu üzerinde durmaya, onun Batı şiirinin yapısı yanında nasıl bir yapı koyduğu, bunun özellikleri, karşılaştırılması sorunlarına götürmektedir. Bu yazının amacı bunu incelemek olacaktır.

Bir yazımızda, bir şiirin yapısında, o ulusun uygarlık, düşünce çizgisini, tarihini görebiliriz, demiştik (1). Nettekim, bunu uzağa gitmeden, kendi şiirimizde, İslamîliği kabul etmezden önceki şiirimizde (İlkel de olsa), bulabiliyoruz. Bu çağa değgin destanlarda, şiirlerde, masallarda, o çağın düşünce yöntemini, dünya görüşünü, doğacılığını, gerçek anlayışını toplum yapısını görüyoruz. Yine büyük bir şiir olan Divan şiirinde, İslamîlik çağını, o çağın düşünce yapısını, gizemciliğini, gerçeğe bakışını, İslamîlik öncesi çağla nasıl başka bir yapı koyduğunu, en önemlisi de İslam gizemciliği (Tasavvuf) içinde kendine özgü

(1) Bak. Türk Şiirine Bakmak, Yeni Ufuklar, sayı 151.

gizemciliği, o şiirde, o şiirin koyduğu yapıda buluyoruz. Demek ki bir şiirin yapısı, bir ulusun düşüncesinin bir çeşit tarihini ortaya koymaktadır. Öte yandan, şiirin yapısının bu kısa tanımı, b.z. yapının bir yaratma olduğuna götürmektedir. Özgürlüğün şiirin yapısında önemli bir ilke olması da, ancak böyle yaratma gibi öz nedene bağlanmasıyla açıklanabilir. Nedeni de, özgünlüğün ancak yaratmanın alanına girebileceğidir. B.z. bakıma, yaratma ile özgünlük eş anlamda sözcükler olarak bile düşünülebilir. Yapının bu yoldan tanımının ayrıntılarına girmek, yani yaratmanın alanını kurcalamak, böylece yapının özelliklerini saptamak ise, ancak kendine özgü yapılar koyar. B.z. bunu kend. şiirimizde, kendi şiirimizin yapısında denemekle yetineceğiz.

XIII. Yüzyıldan Tanzimat'a değin Türk şiirinin yapısına baktığımız zaman, bunun hemen hemen ortak bir yapı sürdürdüğünü görürüz. Beşbuçuk yüzyıl gibi bir çağı kaplayan bu şiirin en iyi örneklerini Divanlarda buluyoruz. Bu Divanlar, çeşitli yapı olanakları koymaktadır. Bunları kaside, gazel, terkib-i bend, terci-i bend, kıta, müstezad, musammat, murabba, şarkı, mesnevi gibi biçimler altında toplayabiliriz. Öte yandan, yine bunlara halk şiirinin biçimleri olan, mânî, ağıt, türkü, koşma gibi kalıpları katabiliriz. Türk şiirinin yapısının bu kalıplar içinde kurulup geliştiğini görüyoruz. Bu kalıpların, yapıların en küçük birimi de mısra. Mısrayı, beyit, dörtlük ızlıyor. En büyük birim ölçüsü de mesnevi. Halk şiirinde en küçük birimse dörtlük. En büyük birimi de destan olarak alabiliriz. Bu yapı geleneği her iki alanda da Tanzimat'a değin, ondan sonra da sürer. Ama özellikle birincisinin kopması Tanzimatla başlıyor. Biz incelememize asıl büyük şiirimiz olan Divan şiirinin en küçük yapı örneği olan mısrayı ele alarak, oradan başlayalım.

Mısra, Türk şiirinin en küçük birimidir demek, mısranın başlıbaşına bir yapı kurduğunu söylemek demektir. Divan ozanı bunun için Divanında gazelin, kasidenin yanına mısrayı da bütün bir şiir gibi koyar. Bu da bize şiirimizin geleneksel yapısında mısranın ne denli bir önem

taşıdığını anlatmaya yeter. Bu, başka ulusların şiirinde bulunmayan bir özelliktir. Mısranın bu yapı özelliğinden başka bir ikinci özelliği de, Türk şiirinin yapı anlayışı içinde bir ölçüt olmasıdır. Çünkü bizim şiirimiz mısra sayısına göre hesaplanır. Bu da bizim şiirimizin parça anlayışında en küçük ayrıntıların nasıl bir önem taşıdığını atlatır. Batı şiirinin hiçbir parçası bizimkileyn ayrıntılara inmez. İkilik, üçlük parçalarla kurulur Batı şiiri. Romantik çağa bunu da yıkarak parçayı 50-100 mısraya değin uzatır. Yani mısrayı ortadan kaldırırlar. Bizim şiir tarihimize birimini bozmaz, çünkü bu kuruluşuna aykırıdır. Sozgelşi, XIII yüzyılın (Yunus Emre'yi bir yana bırakırsak), en büyük ozanı olan Şeyhoğlu'nun şu mısrağı:

Dedi ey aşk ile cân oynayanlar

XVIII yüzyılda, Nedim'de genel olarak yapısını, kavramını değiştirmez:

Gülüm şöyle gülüm böyle demektir yâre muta'dım.

Mısranın, bir bütün gibi düşünülməsi Türk düşüncesinin, uyarlığının, daha geniş anlamda da, yaratma yöntemi-nin bir sonucudur. Batı'nın, Fransız şiirinin XIX. yüzyılda Mallarmé ile, İngiliz şiirinin çeşitli çağlarda, çeşitli ozan-larla şiirin bütününde uyguladığı mısra birimi, Batı şiiri-nin giderek en üstün ilkesi olmuştur. Shakespeare'in sonnet'leri, Mallarmé'nin bütün şiir yapısı mısraya ver-dikleri önemle ölçülüyor. Bu elebette bizim mısradan an-ladığımız anlamla hiçbir zaman birleşmez, ama mısranın böyle bir nitelik edinmesi bizim şiirimizi, Batı şiiriyle kar-şılaştırma olanağını sağlar. Ayrıca, Batı şiirine bakma-mızda, kendi şiirimizin olanaklarını kurcalarken bir ip ucu verir. Mısra'nın bu yapı özelliğini yitirmesi, Tanzimat'ta, çok az da olsa Cumhuriyet şiirinde, daha sonra da bugün şiirimizde olmuştur. Abdülhak Hamit, Batı şiirine yönelir-ken ne de olsa, geleneksel şiirimizden gelen mısra yapısı-ny yine de sürdürmüştür diyebiliriz:

Sen öldün, ölüm güzel demektir.

Eyvah! ne yer ne yâr kaldı

Geçmiş zamanı ben yâde geldim

Birlikte büyür sizlerle hasret

Bu yapı, günümüz şiirindeki gibi yabancı bir yapı, sea olur:

Piril piril uçuyor, muttasıl uçup gidiyor. (Tevfik Fikret)

Başıma da konuyor, konuyor aman, martı kuşları.

(Orhan Veli)

Yükseldi hastanıza dün geceki ateşi. (Behçet Necatigil)

Onları gördüm, bir çocuk bağırıyordu onları

(Edip Cansever)

Tedirgindim namussuzdum deli deliydim (Turgut Uyar)

Kurbalara bakmaktan geliyorum dedi, Yakub.

(Edip Cansever)

Siz dedikten sonra resimler, başaklar sarıdır. (İlhan Berk)

Mısranın gelenekleri yapısının bu bozuluşu bizi, öte yandan ne kendi şiirimize, ne de Batı şiirine yaklaştırmıştır, de-nebilir. Mısranın bu kısa yapı tanımından sonra beyite geçebiliriz.

Beyitin, şiirimizdeki yeri büsbütün başkadır ve çok önemlidir. Beyiti mısradan da önemli görüşümüzün bir-cik nedeni, Türk şiirinin yapısında beyit'in görevinden gelmektedir. Bunu yalnız şiirde değil, mimaride, resmin-de de (m'nyatür) görebiliriz. Beyit, Türk sanatının bir çeşit ölçütüdür. Bütün anlayışımızın en belirgin yön-temini tanımlar. Öte yandan, bizim şiir yapımızdan kop-mamızı, bu beyit anlayışımızı bir yana atmamızın sonucu olarak bile görebiliriz. Nedeni de Türk şiirinin en iyi yapı örneklerini veren gerek kaside, gerek gazel, gerekse mes-nevinin beyit beyit kurulması, buyoldan yapıya gidilmesi-dir. Öte yandan, beyit de, mısra gibi bir birim ölçüsüdür ve bu anlamda mısradan daha da önemli bir yerlidir. Mısranın yanında ona daha tam bir birim olarak bakabi-liriz. Ama dediğimiz gibi, asıl önemi, yapının kuruluş biç-i-mi daha çok onun yapmasıdır. Bu yönüne ise, daha ile-

rde, yapının bütünlük sorunuyla karşılaştırılmasında de-
gineceğiz.

Türk şiirinin beyit beyit kurulma ilkesinden ayrıl-
ma, Servet-i Funûn ve ondan sonraki çağlarda oluyor.
En son örneğini de Yahya Kemal'e verdikten sonra artık
tam olarak kopuyor. Daha önemlisi de, bu yöntemi kalıp-
tan atmakla kalmıyoruz, şiiri kurarken de ondan ayrılı-
yoruz. Dörtlülük düzenine yönelirken bundan hiç yararlan-
mıyoruz. Oysa Yunus Emre bunu daha ozaman, bu dört-
lülük ve beyit düzenini uzlaştırıyor. Böylece hem halk şi-
rinin dörtlülük düzenini, hem de Divan şiirinin ikilik düze-
nini bağdaştırıyor. Yunus Emre'nin aşağıdaki şiiri, hem
beyit düzeninin, hem de dörtlülük düzeninin iyi bir örne-
gidir. Şiiri hem gazel, hem de koşma olarak kurabiliriz:

Biz dünyadan gider olduk kalanlara selâm olsun
Bizim için hayır dua kılanlara selâm olsun

Ecel büke belimizi, söyletmeye dilimizi
Hasta iken halimizi soranlara selâm olsun

Tenim ortaya açıla, yakasız gömlek biçile
Bizi bir âsan vech ile yuyanlara selâm olsun

Azraîl alır canımız, kurur damarda kanımız
Yuyacağıın kefenimiz soranlara selâm olsun

Salâ vereler kasmıza, gider olduk dostumuza
Namaz için üstümüze duranlara selâm olsun

Ecelî gelenler gider hepsi gelmez yola gider
Bizim halimizden haber soranlara selâm olsun

Derviş Yunus söyler sözü, yağ, doludur iki gözü
Bilmeyen ne bilsin bizi bilenlere selâm olsun

Tam bir gazel yapısını taşıyan bu şiiri, içinden bir
beyiti alarak dörtlülük düzenine de sokabiliriz:

Ecel büke belimizi,
Söyletmeye dilimizi
Hasta iken halimizi
Soranlara selâm olsun.

Yunus Emre'nin bu şiirinin bize öğrettiği çok önemli-
dir, çünkü Batı şiirinin bir yapısı diye bildiğimiz dörtlülük
düzenine, kendi şiirimizin çizdiği yapı örneğ.ne dayanarak
gidebileceğimizi göstermektedir. Buradan da beyit düze-
ninin bizim şiirin yapısında nasıl geniş olanakları oldu-
ğunu söylemek istiyoruz.

Türk Şiirinin Yapısına Bakmak

II

İlhan Berk

Mısra ve beyit yapısından sonra Türk şiirinin yapısında en gelişmiş, yetkin yapıyı gazelde buluyoruz. Gazeli, Türk şiirinin yapı örneği diye alabiliriz ve bu bizi genel olarak Türk şiirinin yapısı üzerine söyleyeceklerimize engel olmaz. Bu bir bakıma üç büyük örnek diye gösterebileceğimiz, gazel, kaside, mesnevi yapılarıyla bir benzerlik kurması sonucu olarak da alınabilir.

Gazel, Batı şiirinin kalıplarının hiçbirine benzemez. Kısallığı, büyük bir ölçü düzenine bağlanması, oldukça da zor kalıplardan birisi olması düşünülecek olursa, belki sonnet'ye benzetilebilir. Ama onu özgün bir kalıp olarak düşünmek daha doğrudur. Gazelin yapısına baktığımız zaman önce beyit kurulduğunu görüyoruz. Bu en az beş, en çok da on beş beyit arasında oluyor. İlk beyitin büyük bir önemi vardır, çünkü bu beyit şiirin konusunu çizer. Ozan söylemek istediği şeyi bu ilk beyitte söylemek zorundadır. Şiirin bütünü içinde bu artık değişmiyecektir ve son beyite gelinceye değin bu her beyitte daha bir açılacak, tamamlanacaktır, son beyitte de kesinlikle kapanacaktır. İlk beyitteki anlamın gelişmesini, öbür beyitler çoğu zaman bir değiştirme biçiminde yansıttıklarıdır. Gerek konunun dağılmaksızın gelişmesi, gerekse gazelin yapısının soyutluğu, özellikle de imgesel yapısı, bir şey söylemekten çok duyurmağa önem vermesi dolayısıyla, hep aynı imgenin yöresinde dönüyormuş izlenimini verirse de, aslında, içten içe imgenin açılmasına yönelmiştir. Şiirin bitişini gösteren son beyit aynı çizgi içinde yani soyut devinim içinde kapanacaktır. Gazelin

bu yapı düzeni, Batı şiirinin salt şiir kavramına eni konu yaklaşır. İmge düzeni, us düzeninin deneti içindedir. Bu, usun bir çeşit utkusu biçiminde buyruğunu sürdürür(2). Batı şiirinden yapı bakımından büyük bir ayrılık göstermez, ayrılığı bütüne giderken tutulan yoldan gelir. Gazel, Batı şiirinin tersine, dörtlük, ya da beşlik, altılık biçiminde gelişeceği yerde, ikilik biçiminde gelişir. Şiirin büyümesi ikilik düzeni içinde, bir çeşit eklemeye ya yakın bir gelişme gösterir. Bu sanki değişmeden, olduğu yerde durarak olan bir değişme gibi de görünebilir, ama değildir. Beyitler ardındaki anlam sözden çok uyuma, simgenin koyduğu düzene bağlı olarak sürdüğü için, anlamı açık olan şiirlerdeki gibi hemen kendisini ele vermez. Gerçi, yine Batı şiirinden ayrı olarak bir anlam büyütme koyar, bunu da beyitleri özgürmüş gibi, usun denetinden uzakmış gibi görünürse de, şiirin bütünü içinde bunların hiç de özgür olmadıklarını, hep bütünü tamamladıklarını görürüz. Gazelin bu bütün anlayışı belki de onun asıl nedenidir bile diyebiliriz. Gazel'in bu beyit beyit büyümesi birçoklarını Türk şiirinin geliştirici bir yapı koymadığı anlayışına götürmüştür(3). Böylece de Batı şiirinin yapısına yönelmemiş tek çıkar yol gibi görünmüştür. E.J.W. Gibb de şiirimize aynı yoldan, şiirimizin geliştirici bir yapı koymadığı yolundan bakmıştır ki, o da pek çokları gibi aynı yanılmaya düşmüştür (4). Bu anlayış son derecede yaygındır. Bu görüşü benimseyenlerin adlarını saymakla bitiremeyiz.

Bu görüşün yanlışlığını Neşâti'nin bir gazeli daha iyi anlatır bize :

Gittim ammâ ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile
Mey-i rahşanı değil sâgar-ı gerdâni bile

(2) Divan Şiirine Bakmak, Yeni Ufuklar Sayı III.

(3) Şiirin Yapısı, Sabahattin Eyuboğlu, Yeni Ufuklar, sayı, 35, 36, 37, 38, 39.

Devr-i meclis girdab-ı belâdır sensiz

(4) Osmanlı şiiri tarihi, sayfa 68.

Bağı sensiz varamam çeşmime âfet görünür
Gül-i handânı değil serv-i hıramânı bile
Sineden derd ile bir âh edeyim kim dönsün
Âksine çerh-i felek mih-i dirahşanı bile
Hâr-ı firkatle Neşâti-i hâzinin vâ hayf
Dâmen-i ülfeti çâk oldu giribânı bile.

İlk beyitte özlem, gazelin konusunu çizer, sonra da beyit beyit özlemin açılışı, büyüüşü, ozanla sevgili arasında genişleyişi, dağılışı, ozanın adıyla da kapanışı açıkça görülür. Sanıldığı gibi, hep aynı şey söylenmez. Her beyit yeni bir uçtan kalkarak, büyük bir daire çizer, öyle döner. Düşünce beyitte bitip kalır ama, her beyit kendisinden öncekine, sonraki beyite bağlıdır, özgür değildir. Bir bütün kurmaları başka türlü zaten anlaşılmazdı. Kısacası, Gibb'in dediği gibi bir ipe dizilmiş inciler, ya da Sabahattin Eyuboğlu'nun dediği gibi tesbih taneleri değildir beyitler. Beyit'in görevi sanıldığı gibi bu olsaydı eski şiirimizin ayrı, büyük bir kolu olan masallar nasıl anlatılırdı? Hüsn-ü Aşk, Leylâ ile Meecnun, Mevlût beyitin gelişici görevini veren en iyi örneklerdir. Hele Mevlût. Mevlût'un yapısı beyit'in öykü gücünü açık olarak ortaya koyar. Öykü, bir hikâye tekniği içinde gelişir adeta(5).

(5) Süleyman Çelebi'nin Mevlût'unun yapısının Türk şiirindeki yeri çok önemlidir. Bu önem önce Divan şiiriyle, Halk şiirinin yapılarını anlatım alanında birleştirir. Divan şiirinin soyut anlatım ve yapısı, somut alanda gelişir. Yine Halk şiirinin öyküsel yapı ve anlatısı, Mevlût'un temel ilkesi olur. Mevlût'un, türkçe sesi Yahya Kemal'in dilinde en iyi biçimini alır. Mevlût'daki geliştirici anlatış düzeni (tahkiye) Yahya Kemal'in beyit düzeninde, şiirlerinin pek çoğunda yatar. Mevlût'un bu öyküsel ve halkçı düzeni günümüz şiirine de etki yapmıştır. Necip Fazıl'ın Peygamberin hayatı üstünde Tercüman gazetesinde yayınladığı şiirlerinde bu yerli etkiyi görüyoruz. Necip Fazıl eski ozanlarımızdan gelen sesi yakalamış görünüyor o şiirlerinde. En önemlisi de, Türk şiirinin kendine özgü yapısını uyguluyor. Kısaca, Mevlût beyit düzeninin en iyi örneğidir, diyorum.

YENİ UFUKLAR

Türk Şiirinin Yapısına Bakmak

III

İlhan Berk

Rubai'nin eski şiirimizdeki anlamı, kalıbın serbestliği bir yana, yeni bir anlam kazanarak sürüyor.

Yahya Kemal'de murabba'dan, murabbanın geliştirici biçiminden yararlanarak bugüne seslenmesini bilir:

Yollarda kalan gözlerimin nûrunu yordum.
Kimdir o, nasıldır, diye rüzgârlara sordum.
Hülyamı tutan bir büyü var onda, diyordum;
Gördüm: dişi bir parsın elâ gözleri vardı.

Sen miydin o âfet ki, dedim, bezm-i ezelde
Bir kanlı gül ağzında ve mey kâsesi elde,
Bir sofrada içtik, ikimiz aynı emelde?
Karşımda uyanmış gibi bir baktı, sarardı.

Türk şiirinin büyük geleneksel yapısının Tanzimatla yıkıldığını söylemiştik. Şimdi de, Tanzimat'tan bu yana, bu yapının nasıl yıkıldığını, kısaca görelim.

Gerek Tanzimat Ozanları, gerekse Servet-i Fünun ozanları, hepsi değilse de, eski şiirimizin nazım geleneğini, az da olsa, yine de sürdürmüşlerdir. Namık Kemal, Ziya Paşa gazel ve kaside kalıplarını atmazlar. Abdülhak Hâmit, Tefik Fikret de bütün bütün atmaz. Nedir ki eski

şiirimizin yapısından çok, nâzım şekilleri ilgilendirir olmuştur onları. Eski şiirimizin yapı düzeni onlarda yiter. Batı şiirine özenirler, Batı şiirinin yapısını amaç edinirler. Ataç'ın dediği gibi de yabancı bir sesin ardına düşerler. Türk şiirinin biçim anlayışına ilgi duymaz olurlar.

Böyle bir yola sapışlarında, eski şiirimizi, bugünde söylenen, geliştirici, sonrada, örgensel (organique) bulmamaları ileri sürülebilir. Batı kalıplarını seçişleri de, eski şiirimizin kalıplarını yenişeyler söylemeğe (kavramlar, düşünler,) elverişli bulmamaları olabilir. Önce, Türk şiirinin yapısını örgensel bulmamak, Türk şiirinin yapısına gereğince bakmamalarından geldiği açıktır. Açıktır, çünkü eski şiirimizin yapısının geliştirici, bütünsel olduğunu gördük. Aslında, Servet-i Fünun ozanları Divan şiirinin yapısına bakmadıkları gibi, onun bir çeşit somut bir düzeyde aktarması olan Halk şiirine de bakmamışlardır. Geliştirici, bütünleyici, aşamacı bir söyleyiş kalıbı olarak gördükleri Batı dörtlük düzeni Halk şiirinde vardı ve bu aslında daha öncede dediğimiz gibi Divan şiirinin beyit düzeninin içten içe gelişen yapısından başka birşey değildi. Halk ozanlarının, Divan ozanlarının yapı düzenini sürdürdükleri açıktır. Gazelin yapısı gibi bir yapısı vardır halk şiirinin yapısının. Gazelde, beyitte başlıyan giriş, halk şiirinde dörtlükte başlar, beyitler gibi de aşamalarla, gelişe gelişe, sonra da, tıpkı gazeldeki gibi ozanın adıyla bir bütüne giderek kapanır:

Merd dayanır, nâmerd kaçır
Meydan gümbür gümbürlenir.
Şahlar şahı divan açar
Divan gümbür gümbürlenir.

Yiğit kendini öğende,
Oklar menzilin dögende,
Kılıç kalkana değende
Kalkan gümbür gümbürlenir.

Ok atılır kal'asından,
Hak saklasın belâsından,
Köroğlu'nun nârasından
Her yan gümbür gümbürlenir.

Bu koçaklamanın yapısına iyice bakılınca, nasıl gelişerek bir yapı kurduğu görülmektedir. Bu yapıda örgen-sel yön bulmamak anlaşılır şey değildir. O halde, Batı şiirine eski şiirimiz geliştirici değildir diye gitmek olamaz. Kalıpların yetersizliği konusuna gelince, bu da çok su götürür bir anlayıştır. Eski kalıpların yaşarlığını gördük. Aslında, Tanzimat ozanları olsun, Servet-i Fünun ozanları olsun, Batı kalıpları içinde sonnet'yi bir yana bırakırsak, öyle sanıldığı gibi yeni kalıplar da getirmiş degillerdir. Eski şiirimizin üç aşağı beş yukarı kalıplarıdır kullandıkları. Ya da eski şiirimizde olan kalıplardı onlar. Asıl kopuş ise şiirin yapısında olmuştur. Bu da, önce sesi koparmakla başlamış, sonra da türkçenin yapısını değiştirerek bir çeşit tatlı su frengi diline gitmeleriyle olmuştur. Fikret:

Bugün açız evlâtlarım...

der. Yahya Kemal'in dediği gibi, bu levanten bir söyleyiştir. Yine :

Lâkin artık...

der. Cenap Şâhabettin'in dili de öyledir. Öte yandan, geleneksel yapının yıkılmasıyla da bu yabancı şiir Servet-i Fünun şiirine bütün bütün yerleşir:

BİSİKLET

(Sonnet)

Uçar, uçar gibi kumlar, çimenler üstünde,
Geçen şu taze kadın bu numûne-i hevesat
Ayaklarında kanadlarla sanki aşk u hayât
Uçar, uçar gibi kumlar, çimenler üstünde.

Meşâm-ı rûha emel lezzetinde neşrediyor
Ten-i rakîki bahârın esir-inûkhetini;
Şitabı titreterek sine-i tarâvetini
Pırıl pırıl uçuyor, muttasıl uçup gidiyor.

Uçup uçup gidiyor; sonra pür-gurur ü garâm
Zemine resm ile bir nazlı hatt-ı istifhâm:
«Güzel değil mi şu halim, bakın» diyor... Parlak,

Güzel, evet bu revişler, güzel bu câzibeler,
Güzel; fakat bu tehâlük nedir, değilse eğer
Hayatı birkaç adım fazla koşturup yormak?

(Tevfik Fikret)

Tevfik Fikret'in bu şiirinin yapısı bizi ne eski şiirimize, ne de Batı şiirine götürür. Dili bir yana bırakırsak, Cumhuriyet şiiri de aynı yapı çıkmazlığının örneğini verir. Günümüzün şiiri ise bu çıkmazı daha da ileri götürür, Fikret'i de bastırarak hiçbir toprağa bağlanmaz bir şiire yönelir:

Sonnet

Sarı, O Çokgüzel, giriyor kentime
Koyuyor sesini balıkçıl ve yalnız
Nehirlerleyin o, yavaşça etime.
Kırmızı, karışıyor ağızlarımız.

Göğü, bir ormanı gidiyoruz. Uzun
duyuyorum bunlar kirpiklerin Buğday.
Sonsuz Temmuz yüzün, o intiharım. Bun-
lar oraların Ey Aşkyüzlüm benim

Bir aşkı gitmek var, şimdi sen osun, Ey.
Cinselliğimizi büyötmek büyötmek.

Dağlamak çıplaklığımızı gökleme.

Böyle seni suya, göge tutuyorum
Seni artık korkunç karıştırıyorum.

— Yürür şimdi bizden bir gece upuzun.

(İlhan Berk)

Böylece şiirmiz artık bu yabancı yapı, ses, dil örneğinin doruğuna çıkar. Cumhuriyet şiiri örnekleri ise aşağı yukarı Fikret örneğinin şiirini ortaya koyduğu için, bugünkü şiire, yapı bakımından bir örnek olamazlar. Ne Ahmet Muhip, ne Cahit Sıtkı; Yahya Kemal'e, Ahmet Haşim'e, Nâzım Hikmet'e, hatta Necip Fazıl'a bakmazlar Fikret'in yabancı yapısına bir ona bakar yabancı sesi koparak, bugünkü çıkmazı kuvvetlendirir.

Tanzimat'la, Servet-i Funûn ikinci bir şiir yapısı deneyine de geçer: Özgür koşuk, Hâmit, bunu Sinama şiirinde dener, Cenap Şahâbettin, Elhan-ı Şita, Fikret de kimi şiirlerinde, özgür koşuğun yapısını kurcalar. Ama bu da Batı Sembolistlerinin deneyinden öteye gitmediği için, bir yapı örneği koyamaz. Cumhuriyet çağında ise, Ahmet Haşim'in, O Belde şiirinin, Divan şiirine dayanarak, kurduğu özgür koşuk yapısını, aynı yoldan giderek (müstezat), Nâzım Hikmet kurar (7). Divan şiirinin, müstezat yapısından bir başka alanda, Necip Fazıl da yararlanır. Sayıklama, Bacalar'ı yazar. Nâzım özgür koşuğa doğrudan doğruya yapıya bağlanan bir iç uyum katarak, özgün koşuğun yapısını giderek özgün bir hale sokar. Ama, özgür koşuğun yapısının koyduğu bu örnekler, ne öbür Cumhuriyet ozanlarınca, ne de bugünkü ozanlarca izlenmediğinden, onların koydukları yapılar da orada kalır. Orhan Veli'nin koyduğu özgür koşuksa, ne bizim şiirimize ne de Batı şiirine götürür bizi. Ona da Tevfik Fikret'in yapısına bakar gibi bakarız, o kadar.

(7) Müstezat yapısından yararlanma:

Sen kim gelesin meclise bir yer mi bulunmaz

Baş üzre yerin var.

(Nedim)

Denizlerden

Esen bu ince havâ saçlarında eğlensin

(Ahmet Haşim)

Değil bir kaç

değil beş on

(Nâzım Hikmet)

Dipsiz maviliğin esrarını kurcalar

Bacalar.

(Necip Fazıl)

Yazan : ILHAN BERK



KENDİ KENDİNİN SÜRGÜNÜ

"Kendi yurdunda uzun süre sürgünde yaşamış" biri için diye imzalamış Nedim Gürsel, "Uzun Sürmüş Bir Yaz"ı bana. Önceleri ağır bir tümce gibi geldi bu. Bir kişinin kendi yurdunda bir sürgündeymiş gibi yaşamayı dayanılır şey midir? Bu hele bir ozansa! Ama sonra iyice düşününce alıştım buna, alıştım çünkü acı bir gerçeği de vurguluyordu. Öyle ya bunca zamandır yazıyorum, kaç kişi biliyor beni? Daha önemlisi yazdıklarımı ne denli iletebilmişim, ne denli yanıtlar bulmuş? Kimi sevinçler, kimi duyarlıklar, erdemler getirmişsem bunlar paylaşılmış mıdır? Bir karşılık bulmuş mudur? Böylece adımı kazabildim mi? Böyle deyince, bunları düşününce sürgünlüğümü kavrayıverdim. Değil mi ki yayımladığım kitaplar hemen hemen satmamıştır; uzun boylu bir ilgi de uyandırmamıştır; ya da pek az kişiye yanıtlar bırakmıştır (bu pek az kişi de ozanlardır çoğunlukla, başka sürgünler yanı). Öyleyse niçin alınmalıyım, niçin ağır gelmeli bu? Değil mi ki bilinmiyor, paylaşılmıyorsun. İşini, yazmak denen işini yeryüzünün en güzel işi bilen, onsuz edemeyen biri için sürgünlük değil de nedir bu? İşte bu varsayımları sıralayınca kavradım sürgünlüğümü.

Ote yandan, sorunun bir başka yönü de var: Çoğunlukça bilinmek, anlaşıl-mak; dahası paylaşıl-mak için ben ne yaptım? Çoğunluğun hangi duyarlıklarına katıldım, dedim, yaydım onları? Sürgünlüğümünden kurtulmak, anlaşıl-mak için ne gibi çabalar gösterdim? Anlatmak, duyurmak istediklerimi anlatırken niçin kara kamunun anlayacağı biçimde anlatmadım? Hep kendi anlatmak istediğim biçimi seçtim, bir ona bağlı kaldım, ona güvendim? Bir lonca, bir azınlık adamı seçtim, ancak loncanın üyelerine seslenmekle yetindim? Duvarlarımı, surlarımı, köprülerimi buna göre kurdum, buna göre attım? Yani bir cehennem yaşamını! Yaşam diye ona baktım, onu gördüm. O halde bu sürgünlüğü, bu cehennemi kendi elimle seçtim ben. Bunu hak ettim, kısaca. Bütün in adamları gibi, inimi kendim kurdum. Kendi kendimi sürgün ettim. Salt o azınlıkla, salt onunla yetindim, onunla gönendim. Böylece yeryüzünde kendi de sürgün olan o azınlığa bağlandım.

Peki bu inde, bu sürgünde kimler var? Bu azınlık denen cehennemde? Stendhal'in "Mutlu azınlık" dediği, onlar için yazdığını söylediği cehennemde? Her şeyden önce de ben bu azınlığa niçin seslendim? Kimler bunlar? Her ülkede bir avuç insan: Bir yalnızlar taburu. Çalışan, düşünen, yaratan. Daha çalışmaları, daha düşünceleri, yaratmaları çoğunlukça kabullenmemiş, bunun için yalnız olanlar! Yine bu yüzden kendi yurtlarında da sürgün yaşayanlar! Sen, ben, o. Kendi yurtlarında kara kamuyla hesaplaşanlar, çarpışanlar, birtakım duyarlıkları, erdemleri, güzellikleri paylaşmak için didinenler. En iyiyi, en güzeli arayanlar! Stendhal'in de, bütün sürgün yazarların da "Mutlu azınlık" dediği bu elbet. Gözlerinde, yüreklerinde büyüttükleri bu. Dün Homeros'ların, Mevlâna'ların, Dante'lerin, Ronsard'ların dayanağı, bugün artık bir çoğunluk olan, bir avuç mutlu azınlık! Yine yakın zamanların, Dostoyevski'sinin, Joyce'un, Kafka'nın bugün daha bir büyüyün azınlığı! Yine yeryüzünün en büyük sürgünü olan, bu dünyada yaşamadığımızı söyleyen, çağını bir avuç azınlığa katiller çağı olarak niteleyen Rimbaud'nun dünkü azınlığı!

Bunları düşününce kimi yaratıcıları kendi ülkelerinde sürgün olarak düşünmek doğaldır, diyorum. Hele ozanlarsa bunlar. Ozanları başa koyuşumun nedenleri var elbet. Şiir sürgünlüktür çünkü. Hiç değilse şiiri ben sürgünlük diye anlıyorum. Kimi ozanlar kendi ülkelerinde kendilerini sürgün etmiş insanlardır. En başta benim şiirim sürgünlüktür. Hem men hemen orta hiç bir şeyi paylaşmamış, orta bir alan aramamış, orta bir alana akmamış, bir şiirdir çünkü. Orta duyarlıklara yanaşmadığı için de yalnızdır, yalnızsa. Bilinmek ürkütmüş gibidir onu. Bu yeryüzünde paylaştığı şey de böylece sürgünlük olmuştur. Yani kendi yurtlarında bir sürgün yaşamı sürenlerin yanında olmuştur daha çok. Bunun için böyle bir şiiri de ancak sürgünler değerlendirebilir. Sürgünlüğümü doğal buluşum bundandır. Bir değeri varsa bu yüzden: Kendine sadık kaldığı için, başka yol, yöntem bilmediği için. Ödüne yanaşmadığı, borç yaşamayı yeğlediğindenir. Durgunluğu, gizli gizli akması,

utangaçlığı bundandır. Bağır-maması, alanları yadsıdığından değil, onlara sahip çıkmak içindir.

Yerimi böyle saptayınca benim için yapılacak tek şey kalıyor: Sürgünlüğümü daha bir sarılamak, onu daha bir korumak. Ancak böyle yaptığım, yalnızlığımı ancak böyle pekiştirdiğim zaman, sürgünlüğüm bir anlam kazanacaktır. Değil mi ki kara kamuyla bağlarımı koparmış mıdır, orada büyüyecek, dalbudak salacak hiç bir şey bulmuyordum; öyleyse kendi adamı, adamın bütün toprağını sürmeliyim, yağmurlarını, güneşlerini büyütme-liyim, surlarını çıkmalıyım, Hem bütün şiir tarihi böyle adalarla dolu değil mi? Yeryüzünün yüreği ilkin oralarda çarp-mıyor mu? İlk cemreler oraya düşmüyor mu? Dünyamızı onların sürülmüşlüğü büyütüyor mu? Yeryüzünün yaşanır-lığı, vazgeçilmezliği, sevinci onlarla çoğalmıyor mu? Bu yüzden yeryüzünde sürgünlüğü en çok seçen ozanlar değil midir? O sürgün adalardan kurulmamış mıdır dünyamız?.. Dünnün çoğu ozanları bugünkü yerlerini böyle saptamadılar mı? O azınlık adalarından, o azınlık adalarının halkları olarak aramıza karışmadılar mı? Böylece de halk olmadılar mı? Sonra da sürgünlüklerini kimin adına taşıdıkları böyle belli olmadı mı? İşte bunun için kimi zaman ozanlık sürgünlük, sürgünlüğü seçmedir diyorum.

Nedim Gürsel'in tümcesinden benim sürgünlüğüm bitmiş gibi de bir anlam çıkıyor: "Kendi yurdunda uzun zaman sürgünlüğü yaşamış" diyor çünkü. Bana sorarsa ben bunun bittiğini hiç sanmadığımı söyleyeceğim. Ben o küçük adalarda yım hâlâ. Bununla ne yeriniyor, ne de gönleniyorum. Yalnız orada olduğumu biliyorum. Bunu bildiğim için de bir yalnızlık çekmiyorum. Bu adada yalnız değildim çünkü; benim gibi daha niceleri var. Hep birlikte takımadalar oluşturuyoruz: Adalar halkı olarak. Bunun için yalnızlık çekmiyoruz, yalnız değiliz. Hem öyleleri de var ki, adaları şimdiden bir dünya olmuş, çok eski bir halk oluşturmuşlar, buğdayı, ovaları, nehirleri olmuşlar halkın. Sesleri dünyayı tutuyor. Öylesine çoğalmışlar, kalabalıklaşmışlar. Sökülmüş sürgünlükleri: Hepimiz olmuşlar.



Yazan : İLHAN BERK

YAZMAK-YAŞAMAK

Bir süre önce: "Bir ozan için şiirin yaşamından başka bir yaşam yoktur" diye bir tümece kullanmışım günlüklerimin birinde. Böyle demiş olmama karşın bu bana uzun süre kapalı, karanlık görünmüştür. Bu dünyayı hayırlayıp salt şiirin koyduğu yaşama, yaşam gözüyle bakmak bir soyutlama gibi gelmiştir. Bugün bu tümece hiç bir karanlık, kapalılık bulmuyorum. Nedir bir ozanın yaşamı? Onu şiirlerinin, şiirlerinin koyduğu yaşamın dışında ne belirleyebilir ki? Katıldığı, doğru bulduğu olaylar, eylemler, başkaldırıları şiirine girmemişse, salt bir katılma, tavrı alma olarak kalmışsa, bir yaşam olarak bakılabilir mi onlara? Şiirlerinden başka hiç bir yaşamını, hiç bir şeyisini bilmediğimiz Homeros'u Homeros yapan, şiirleri, şiirinin koyduğu yaşam değil de nedir? Yaşamlarını bildiğimiz nice ozanların, bu yaşamlar ne denli güzel, doğru, haklı olursa olsun, şiirlerinin koyduğu yaşamdan üstün tutabilir miyiz? Yalnız ozanlar için midir bu? Bütün yaratıcılar için bu böyle değil midir? Bir bestecinin, bir ressamın, bir yontucunun yapıtlarının dışındaki yaşamdan başka bir yaşamı var mıdır?

Bunun için değil midir ki, Sartre: (Artık gözleri görmediği, kâğıdı eline alıp sözcükler, tümceler üzerinde oynayamadığı, düzeltmediği için) "Vardım, yokum artık!" diyecektir. Böylece, yazmanın dışındaki, yazıya dökülmüş yaşamının dışındaki yaşamaya, yaşam gözüyle bakmayacaktır. Sanki bugüne değin gördüğü, yaşadığı bu dünya birdenbire yok olmuştur; bu dünyanın nice güzelliği, bu dünyadaki nice pislikler, eşitsizlikler kalmamıştır. adına savaşılabilecek, katılacak hiç mi hiç bir şey yoktur. Güzelim akşamüstüler, sabahlar, deniz kıyıları, bir kahveye çıkmak, bir yüzü alıp gitmek, el sallamak, bir bardağı tutmak yoktur artık. Yeryüzünün bunca güzelliği, insana gitmeyen bunca kötülükler bir kâğıda çıkmadıkça yoktur. Yine bunun için André Gide'de: "Yazdım yazacağımı, yaşadım" diyecektir. Gide ki yaşamayı her şeyin üstünde tutmuş, ona bağlanmıştı; yapıtları sanki onsuz düşünülemez gibidir. Ama yaşadığına değil, yapıtlarına bakıp yaşadığını söyleyecektir.

İşte bunun için bugün bana: "Bir ozan için şiirin yaşamından başka bir yaşam

yoktur" sözü, yabancı gelmiyor. Peki nedir ozanın şiire koyduğu yaşam? Kendi dışında, bu acun dışında bir yaşama mıdır? Niçin ona, bir ona yaşam diye bakar? Nedir bilinen, yaşanan yaşamlardan ayrıcalığı, ayrılığı? Herkesin yaşadığından bir başkalığı var mıdır? Yoktur. Herkesin yaşamı gibi bir yaşamdır o da. O da herkesler gibi uyur, uyanır, yer, içer. Herkesin nasıl bir işi varsa, onun da yazmak diye bir işi vardır. Dünya görüşü de, dünyaya bakışı da bir ayrıcalık değildir. Yüreği de her insanın yüreği gibidir. Coşkulu, tutkuluysa işinin gereğidir bu. Böyle birinin şiire koyduğu yaşamdan başka bir yaşam değildir. Demek ki, şiirdeki yaşam ayrıcalıklı değildir. Olmamalıdır da. Herkesden başka bir adam değildir ozan. Şu da var: Salt şiirin istediği, çizdiği bir yaşam olamaz mı? Nasıl bir yapı, bir yontu, bir resim, bir beste, kendi yapısı, çatısı gereği kendine bağlı olarak büyümek, bütünlenmek isterse, içeriğine, yapısına ters düşmemek için, sizin elinizden çıkıp kendi buyruğunu sürdürmek isterse, şiirde de böyle size karşı bir yansıma belirmez mi? Şiirin kendi oluşumunun koyduğu bir yaşama? Olur bu. Ama bu yine de ozanın koyduğu yaşamının dışında değildir. Olsa olsa elinden çıkmış bir yaşamadır, o kadar.

Dahası, yine kimi zaman yalnız şiirin götürdüğü, sürüklediği yaşama bağlanıverir, yaşam olarak onu alır, onu kabullenir. Ölüm, sevi, siyasa, doğa, umut, umutsuzluk, yaşama sevinçli, din, ülkü, düş vb. salt bu kavramlardan mı kuruludur yeryüzü? Şiirin koyduğu bu alanlar ozanın her zaman düşündüğü, istediği bir yaşama biçimleri midir? Kimi zaman ozana karşı gelmiş yaşamlar değil midir, bunlar? Kendisinin bir tanıtmaz olduğunu söyleyen Yahya Kemal, şiirlerindeki Tanrı'ya tanıdığı yücelikler nasıl açıkladığı sorulunca: "O halkımın itikadidir" demekle neyi anlatıyor acaba? Şiirin koyduğu yaşama bağlılıktan başka nedir bu? Nice yontucu, besteci, ressam, hep kendi yaşamlarının koyduğu konuları mı yazmış, çizmiş, yontmuştur? Peki, bütün bunlara karşın hâlâ da niçin bir ozan, bir ressam, bir besteci, şiirin, resmin, bestenin koyduğu yaşama, yaşam gözüyle bakar? Kendisini bu yeryüzünde bir o belirleyeceği, doğrulayacağı, tanıklık edeceği için elbet. Yaşarken kendisini niçin bir ölüye

benzetiyor, Sartre? Yazmadığı için. Yaşadığını başka türlü nasıl tanımlayabilir yazmadıkça. Yazamayan, çizemeyen, yontamayan her yaratıcı yaşayan bir ölüdür. Bu dünyanın varolduğunu bilmek, bu dünyada olmak yetmez ona. Gördüğü, yaşadığı, algıladığı güzel bir şey kâğıda çıkmadıkça, ona vurmudukça hiç bir şey görmüş, duymuş değildir. Boştur her şey. Katılacağı nice edimler, eylemler, nice güzel olurlarsa olsun elinin üstünde gezdiği kâğıttadır asıl. Orada yaşamalıdır, onun elinden çıkmalıdır; öyle kalacaktır çünkü.

O her şeyden önce o kâğıttadır çünkü. Bugününü de, yarınını da o tanımlayacaktır. Şiirleridir, şiirlerinin koyduğu yaşamlardır onun bu yeryüzünde iyi kötü yaşadığını gösterecek. Niçin yazıyorum bir sorusudur da bu. "Çünkü..." diye başlayan bir tümcenin ilk sözcüğü. Evet, niçin yazıyorum? Bir deniz kıyısında idim -İstanbul'da tıfıs vardı, gök asılı çamaşırlar gibi - birtakım insanlara rastladım - bir çiçeğin suyunu değiştirdim - mitingteydim - kısıcası, daha böyle yüzlerce edimin, eylemin, olayın tanıklığını yaptığını söylemek, bunları ben gördüm, yaşadım demek için yazıyor elbet. Bütün bu yaşadıklarımı bu dünyaya koydum, orda var ettim, yani "bu dünyadan geçtim" demek için. Dahası, bunun yaşamının büyüklüğüne küçüklüğüne bakmadan, anlatılmaya değer mi, değmez miyi düşünmeksizin yapacaktır. Yazma denilen eylemin, çünkü, bir dil kurma, kendine özgü "bir anlatış biçimi" yaratma olduğunu bilir; böyle bir anlatış biçimi getirmemişse, anlattıklarının yalnız "anlatılan" olarak kalacağından kuşku yoktur. Her türlü anlatma bir yaratı biçimine dönüşmedikçe var olmayacaktır. İşte bunun için: "Bir çiçeğin suyunu değiştirdim" tümcisini, bu içeriği küçümsemek. Asıl yaratıcılığın bunu söyleme, seçme biçiminde yattığını anlamıştır. Bunun için yazıyordur.

Öte yandan, bir yaratıcının yaratılarındaki yaşama yaşam gözüyle bakması demek, o yaşam biçimlerinin bir yaratı biçimine dönüşmüş olması, dünyanın yanına yeni bir dünya koyması demek değildir de nedir? Şiirin koyduğu yaşamın dışında başka bir yaşam tanımamak bu olmalı. Bir yalnızlığın, bir sevinin, ölümün, yaşamın, umudun, umutsuzluğun, sevinçin, acının nesnelleşmesi, sözcük anlamlarını aşip kendisi olması, öyle var olması, yaşamın göbeğine çöreklenmesi, orada yeni evrenler kurmasından başka bir şey değildir. Yaratıcının yapıtına böyle bakması bunun için doğaldır. Bu başka bir dünya tanımamak değildir, olsa olsa kendi dünyasına daha bir sahip çıkma, ona daha bir bağlanma istemidir.

Bu yüzden şiirlerin koyduğu yaşama yaşam gözüyle bakarım ben.



Yazan: İLHAN BERK

YAZMAK ÖLDÜRMEKTİR

Yazmak, bir yaratma, böylece de bir varoluş sorunudur. Bir yaşamı, bir sesi, bir kokuyu, bir çığlığı, bir nesneyi bir kâğıda, bir yontuya geçirme, orada yaşatma, varetmedir. Bu varoluşu yaratıcının yaşamından koparıp almak, bir başka yaşamlar dünyasına atmak, orada yaşamasını belgeleme, tanıklamaktır. Yaratıyı insanın, doğanın tarihinden geçirip, yine ona atmak, onun içinde varoluşunu sağlamak, orada bitimsizliğini, sonluğunu tamamlamak. Böylece yaratıcısından çıkan yaratıya, yeni bir yaşama hakkı tanımak, girdiği bu yeni dünyada onu kendi başına bırakmak, dünyayla alışverişine, insanlarla kuracağı ilişkiye karşıdan bakmaktır. Yaratılan her şey böyle bir serüvenden geçer. Giderek yaratıcısı da ona yabancılaşır, ondan kopar; bu dünyada gördüğü, yaşadığı nice şey gibi bakmaya başlar ona. Çıkarıp attığı bir giysi, kesip attığı bir saçtır o artık. Bu tür bir eyleme giren her yaratıcı, yaptığı işin kendisi için öldürmek olduğunu bilir. Yeryüzüne gelmek nasıl bir ölüme başlamak, hazırlanmaksa, yazmak da bir tanıklığı bir başka yoldan öldürmektir. Yaratıcının yazarak öldürdüğü nedir? Bir yaşam, bir dünya tanıklığı. Bir birey olarak yaşamı, dünyayı algılayışını bir kâğıda, bir taşta, bir tuvale dökererek dondurmak, yeni bir yaşama hakkı biçim vermek, onu kalır yapmak. Yaratıcıyı, yazmanın bu eylemi, yaratmanın kendisi demek olan bu öldürme olayı ilgilendirir. O da herkes gibi bu dünyayı gördüğü, bu dünyada yaşadığı için sevinir, gönenir ama, onun asıl sevinci dünyayı yaratmak, onu yeniden kurmak, değiştirmek isteğinde yatar. Dünya onu ancak böyle ilgilendirir; o zaman dünyaya sahip çıktığını anlar. Başlangıçta onun bir öznesi olan dünya, bir kez yaratıldı mı, artık onun gözünde önemini yitirir, silinir. Yine bunun için, yaratıcı bir yaptığına bir daha dönmez. Dönerse, onu yeterince varedemediği, yani kendisi için öldürmediği, bir varoluşu istediğince ortaya koyamadığı için döner. Duyduğu sesler, kokular, acılar, sevinçler, isyanlar durulmadığı, içinden tam atılmadığı için, onu yeniden ele alır; bir yaratı biçimine glrene dek de üstüne çullanır. Varoluşun

biçimi tektir çünkü. Bir bütüne dönüşmedikçe, bir bütün olmadıkça varolamaz. Yaratıcı tedirginse bunun için tedirgindir. Yaptığını yeniden ele alışı böyle bir anlamı içerir. Yaptığı şeyi çoğaltmak, yinelemek gibi bir amacı yoktur. Olamaz da. Bu dünyanın yaratılışı gibi tek, yine onun gibi bütün, bir sondur koyduğu. Yazmak, böyle yaratısal bir anlam içerdiği zaman öldürmektir. Ancak bu zaman yaratıcı, yarattığı bir şeyle karşılaştığında, "Yazdım!" diyecektir; ilgisizliğini de böyle belli edecektir. Artık yeni yaşamlara, yeni şeylere hazırlanıyordu çünkü. Yeniden dünyanın orasından burasından tutmaya, orasını burasını kurcalamaya başlamıştır. Ya küllenmiş birikimleri değişiyordur, ya da yenilerin ardına düşmüştür. Her zaman öldürecekleri şeyler vardır çünkü bu dünyada; yeter ki bir yaşama koysunlar, vursunlar ona. Bir acı, bir sevinç onu bekliyordur hep. Geçmişin, şimdinin, geleceğin tohumları kabuğunu tıklıyordu, dünyaya çıkmak istiyordur. Yaşamının, bu yeryüzünde olmasının anlamı da bu değil midir? Öyleyse sonuna dek açacaktır gözlerini, yüreğini. Sesler, kokular, bakmalar, dokunmalar durmamıştır; yeni boyutlar, yeni anlamlar yüklenmiştir. Yeni yaşamlar, yeni varoluşlar kurmaktadır. Bilir bunu. İnsanların, hayvanların, bitkilerin, doğanın tarihi her gün kendini yenilemektedir. Nehirler yataklarını ya derinleştirmişler, ya taşmışlardır. Gök hergün gördüğü gök değildir artık, ağaç da, tahta da, taş da o değildir. Kentler, evler, sokaklar da öyle. Bu değişimi görüyordur, bu değişimin içinden hiç çıkmamıştır hem. Onun için bir insan yüzüne, bir ceylâna, bir yaprağa, bir bardak suya, bir elmaya yeni bakıyor, yeni görüyor gibidir. Yalnız bunlara mı? Öfkelere, baskılara, pisliklere, erdemlere, acılara da yeni bakıyordu; onlar da yeni yorumlar, yeni bakışlar istiyordur, yeniden üstlerine yürünmek, yeniden bir kâğıda çıkmayı bekliyordur. İçinin içine sığmayışı, tedirginliği, başkaldırışı bundandır. Öfke de, baskı da, başkaldırı da yeni biçimini istiyordur. Sevinç de, sevi de. Sevincin de, sevinin de ölü temizlenmelidir, duvarlar, telör-güler kalkmalıdır; bu yeryüzünden sürül-

melidir. Bunun için elinde yazmak denilen bir tek araç vardır. Onu dileğince kullanmalıdır. Ereğini bununla gerçekleştirecektir. Yazmak araçtır onun için, kendini doğrulayabileceği biricik araç. Sözcükler yeni anlamalara bürünüyorsa, yeni anlamlar kazanmışsa, onların hakkını vermelidir. Varoluşun bu eylemsel sürecini saptamaktır işi. Orada yaşamaktır. Her şey onun elinde yeniden varolmaya, yani ölüme hazırlanmalıdır. Eline aldığı kalem, somutlaştırdığı yaşamları öldürmek içindir. Onları kendinde öldürüp, başkaları için varetmedikçe, işinin bitmediğince inanır. Umudu, seviyi öldürmedikçe, varolmayacaktır umut da, sevi de. Yeryüzündeki bu karaların silinmesi, düşmanlıkların kökünün kazınması, gökyüzünün genişlemesi bu yıkıcı, bu yapıcı eylemine bağlıdır onun.

Bunun için bir gömütçüdür yaratıcı. Gömütünde insanlar, ağaçlar, sular, acılar, sevinçler, öfkeler, sevilir, isyanlar yatar. Yeryüzü adlı bir kitabı kâğıda, taşta, tahtaya işlemiş, bırakmıştır. Bunun için gömütünün bir bekçisi, koruyucusudur. Onunla varolan. Bu yeryüzüne ektiği, diktiği nice şey hep o gömüttedir. Şimdi aralarında dolaşırken yüzü kimi güleş, kimi asıktır. Dünyanın atlası oradadır. Nehirler, su yolları, evler, sokaklar, kentler ona bakıyordu. Günler, aylar, yıllar oraya gömülmüştür; hep de gömülü kalacaktır. Bir gün bu yeryüzü silinse de, onlar beyaz bir kâğıda vuracaktır. Öldürdüğü bunca şey bunun için değil midir? Yaşadığını, bu dünyada olduğunu, bir çiçeğe dokunduğunu, bir yüzü yazdığını, bir kentten geçtiğini, bir çeşmeyi açtığını, bir bulutun yerini değiştirdiğini, bir göğü boyadığını onlar tanıklık etmeyecek midir? Dünyayı bir listeye geçirmemiş midir? O çizmemiş midir bir bir altlarını? Öyleyse? Yürüyüp geçmelidir önlerinden. Yaptığı da odur zaten. Durduğu oluyorsa, bakıp hemen geçemiyorsa, niçin onun büyümediğini, çoğalmadığını görüyorsa, kabahatin büyüğünü kendinde buluyorsa, bunda yalnız da değildir. Beklemek ona vergidir, paylaşma da, çoğalma da beklemekte vardır. Gömütü daha yerin dibine inmemiştir, köklerini salmamıştır, yeni yağmurlar, yeni güneşler gereklidir. Onun gibi nice gömütçü beklememiş midir? "Benden sonra tufan!" diyebilir mi hiç? Bir dünyayı gömmüştür ya, yetmelidir bu ona.

Yazmak böyle bir şeydir işte yaratıcı için. Hep bu soruları, hep bu yanıtları taşır içinde. Yazmak, bunun için öldürmektir. Ya da ben, bunu anlıyorum yazmaktan.

